

IMAGO MUSICAE  
XIII 1996



Digitized by the Internet Archive  
in 2022 with funding from  
Duke University Libraries





# IMAGO MUSICAE



International Yearbook of Musical Iconography  
Internationales Jahrbuch für Musikikonographie  
Annuaire International d'Iconographie Musicale  
Annuario Internazionale di Iconografia Musicale

*Advisory Board / Beirat / Conseil consultatif / Comitato consultivo*

Werner Bachmann, Luigi Beschi, Barry S. Brook (†), Febo Guizzi, Harald Heckmann (RIdIM), Richard D. Leppert, David Rosand, Erich Stockmann (ICTM)



# רָסֶע

אַתְּ שְׁמֵךְ יְהוָה וְתִזְבְּחֵנִי  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי שְׁמֵךְ יְהוָה  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי זְמִינָתְךָ פְּנֵיכֶךָ  
כִּי תְּזַבְּחֵנִי לְפָנֵי תְּמִימָה

לְפָנֵיכֶךָ :

הַרְבָּיוֹת :

אֲרֹבְּזָרָס :

צְהָרָקָר :

שְׁלֹמֹחַ :

יְהָוָה :

גָּדְעָן :

בְּרָם :

קְדֻשָּׁה :

בְּרָטָה :

בְּרָתָה :



אַתְּ שְׁמֵךְ יְהוָה  
וְתִזְבְּחֵנִי  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי  
שְׁמֵךְ יְהוָה  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי  
זְמִינָתְךָ פְּנֵיכֶךָ  
כִּי תְּזַבְּחֵנִי לְפָנֵי תְּמִימָה  
לְפָנֵיכֶךָ :

רָא  
וְתִזְבְּחֵנִי  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי  
שְׁמֵךְ יְהוָה  
וְלֹא תְּשִׂמְחֵנִי  
זְמִינָתְךָ פְּנֵיכֶךָ  
כִּי תְּזַבְּחֵנִי לְפָנֵי תְּמִימָה  
לְפָנֵיכֶךָ :

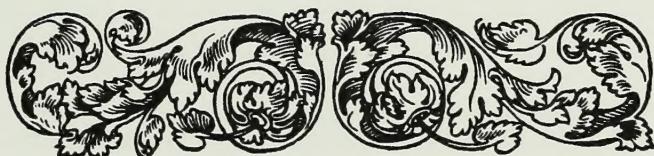
MUSIC  
704.9  
I31  
M987x  
v. 13 1996

# IMAGO MUSICAE

## XIII

# 1996

edenda curavit  
TILMAN SEEBASS



Libreria Musicale Italiana

Founded by the International Repertory of Musical Iconography(RIdIM) and published under the auspices of RidIM and The International Council for Traditional Music (ICTM).

Editorial assistance: Monika Fink, Rainer Gstrein, and Kurt Drexel  
Editorial staff: Sonja Ortner with Patrick Siegele

For the rules for submission of manuscripts, see the style sheet at the end of this volume. Manuscripts should be sent to Univ.–Prof. Dr. Tilman Seebass, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Karl-Schönherr-Str. 3, A–6020 INNSBRUCK, Austria.

The illustration on the half-title page is taken from the woodcut *Fraw Musica* by Lukas Cranach the Younger for the publisher Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. The vignette also comes from Rhau's shop.

Titelvignette nach dem Holzschnitt *Fraw Musica* von Lukas Cranach d. J. für Verlagswerke des Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. Auch die Schlußvignette entstammt Rhaus Offizin.

La vignette du titre d'après la gravure sur bois *Fraw musica* de Lukas Cranach le Jeune pour les publications de Georg Rhau à Wittenberg, environ 1544–1556. La vignette à la fin provient de même de l'imprimerie de Rhau.

La vignetta che compare sulla pagina con l'occhiello è tratta dalla xilografia *Fraw Musica* di Lukas Cranach il Giovane per l'editore Georg Rhau di Wittenberg, ca. 1544–1556. Essa proviene dalla bottega dell'editore stesso.

*Frontispiece:* “United”. Illustration for the ‘Wedding Hymn’ in the *Rothschild Miscellany*. Jerusalem, Israel Museum, 180/51, fol. 246v.–Photo: Museum

*The colour reproduction for Barbara Sparti's article was made possible by a grant from the Memorial Foundation for Jewish Culture.*

**Contents**  
**Inhalt**  
**Table de matières**  
**Indice**

<i>Barbara Sparti</i>	
Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations, 1470–1550	9
<i>Lynn Matluck Brooks</i>	
Text and image as evidence for posture and movement style in seventeenth-century Spain	39
<i>Christopher F. Laferl</i>	
Musik und Fest in einigen narrativen Texten von Miguel de Cervantes: <i>El Quijote</i> , <i>La gitanilla, El celoso extremeño, La illustre fregona</i>	63
<i>Andrea Sommer-Mathis</i>	
Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten	75
<i>Alicia González de Buitrago</i>	
La Tarasca madrileña: algunas imágenes representativas	107
<i>Daniel Tércio</i>	
Ape dances and popular dances on Portuguese figurative tile panels from the seventeenth and eighteenth centuries	131
<i>Luc Charles-Dominique</i>	
L'iconographie musicale, révélateur de la marginalité ménétrière: l'exemple des fêtes toulousaines, officielles, publiques, civiles et religieuses, du XV <sup>e</sup> au XVIII <sup>e</sup> siècle	145
<i>Helmut Loos</i>	
Max Klinger und das Bild des Komponisten	165
Recensiones	
<i>Tilman Seebass</i> : Rezension von NICOLETTA GUIDOBALDI, <i>La musica di Federico.  Immagini e suoni alla corte di Urbino</i> . Firenze, 1995	189
<i>Manfred Wagner</i> : Rezension von SOLVEIGH WEBER, <i>Das Bild Richard Wagners.  Ikonographische Bestandesaufnahme eines Künstlerkultes</i> . Mainz etc., 1993	191
<i>Susan J. Bagust</i> : Review of ARNOLD SCHOENBERG – <i>Blicke</i> . [Exhibition Catalogue]. Paris, 1995/6	193
<i>Monika Fink</i> : Rezension von TÖNE – FARBEN – FORMEN. <i>Über Musik und die Bildenden  Künste</i> . <i>Festschrift Elmar Budde</i> . Laaber, 1995	197
Bibliographia 1993–1995	199
Directions to Contributors	215
Hinweise für Autoren	216
Auctores	217



# Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations, 1470–1550\*

Barbara Sparti

In Italy, the period 1450–1490 is a highpoint for dance in terms of visual representation, chronicle reports of dance events, and treatises containing dance theory, choreographies, and dance music (see *References, Primary Sources*). Images of social dancing, in fact, decrease markedly in the sixteenth and seventeenth centuries. Much of the Quattrocento dance iconography was documented in the Exhibition and Conference *Mesura et Arte del Danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la Danza nelle corti italiane del XV secolo*, both held in Pesaro in 1987.<sup>1</sup>

The four images dealt with in this article are unknown to dance historians, musical iconographers (with one exception),<sup>2</sup> and to all but a few specialized art historians. Each is an illustration in a written work and portrays courtly, popular, or bourgeois festivities. Specifically, each image shows dancing, as is confirmed explicitly or implicitly in the accompanying text or, in one case, through the depicted position of the men's legs. What these images tell us about the dance of the period will be examined, as will their reliability, in the light of who designed the image, for which patron, for which readership, for what purpose, and for what sort of book or manuscript.

## A Neapolitan Chronicle

The first, truly unique, image is from an addition to a well-known Neapolitan chronicle — *Cronaca di Partenope* — of which there are fourteen known manuscript versions and three printed editions. It was a tradition for noble Neapolitan families to have their own transcription of this “official history” of their city (Filangieri 1956: 12). The copy in the J. Pierpont Morgan Library in New York is the sole one to include a sixty-folio addition describing events in Naples under the Aragons, particularly those of the period 1481–1498.<sup>3</sup> It measures 43 × 28 centimetres and includes 117 coloured pen drawings: realistic half- or full-page illustrations of the events related in the text. The “Aragonese supplement” was published in 1956 in a critical edition by Riccardo Filangieri.<sup>4</sup> In the words of a former curator of the Morgan Library, “these [...] fully illustrated eye-witness accounts [...] are of the greatest historical and artistic importance and interest” (Bühler 1952: 584). They illustrate, for example, battles against the Turks, princely

\* This article is a revised version of a paper given at the 8th international meeting of the ICTM Study Group for Musical Iconography in Sedano (Burgos) in May 1996. The theme of the meeting was “Music and dance in pictures of popular and courtly feasts in Southern Europe, 1500–1750”.

1 The catalogue, Castelli, Mingardi and Padovan 1987, is now out of print. The proceedings are published by Padovan (1990).

2 Salmen (1995) reproduces figure 4 among the illustrations for his article but makes no reference to it in the text.

3 MS M. 180. Both the copy and the Aragonese supplement are on paper.

4 The edition is enriched with documentary information for the various entries.



1. Ferraiolo, *Cronaca Partenope*: “Entry of the Turkish Ambassadors”. New York, The Pierpont Morgan Library, MS M. 801, fol. 104v. – Photo: Library

entries and ceremonies,<sup>5</sup> political conspiracies, the arrival in Naples of the Jews after their expulsion from Spain in 1492, all portrayed with meticulous attention to individual personalities, to detail in dress and costume, to arms, and, among other things, to musical instruments. The description of the entry into Naples of the King of Spain’s ambassador in 1486 lists the instruments in the procession: “diece trombette, dui tamborrine et quattro piffari” (ten sackbuts, two pipes and tabors, and four shawms).<sup>6</sup> *Figure 1* portrays the Turkish ambassadors arriving in Naples in 1494 preceded by “tronbette e bifare” which are decorated with Aragonese banners;<sup>7</sup> while a detail from yet another drawing (*fig. 2*) shows the Aragonese army in 1495 accompanied by pipes and tabors.

It is not known to whom this particular copy of the Neapolitan Chronicle and its unique Aragonese continuation belonged, nor, consequently, do we know what influence the family may have had in determining the events described.<sup>8</sup> The text, and probably the original illustrations, were the work of a certain Ferraiolo, who, while not a *literato*, was nevertheless an acute and accurate chronicler. (Filangieri sees him as “un uomo del popolo”, and possibly a goldsmith.) The

5 See, for example, the cavalcade with Eleonora of Aragon on her way to Ferrara as the wife of Ercole d’Este in 1473 (Filangieri numbers this, entry 11). The chronicler has mistakenly written the name of Beatrice, Eleonora’s sister, and Filangieri suggests that he was often imprecise regarding events before 1480 (1956: 19). See also the entry into Naples in 1465 of Ippolita Sforza, daughter of the Duke of Milan and wife to Alfonso II, Duke of Calabria, and, in 1488, her funeral (Filangieri, entries 8 and 40).

6 Filangieri, entry 24: 21 October 1486.

7 Filangieri, entry 59: 17 November 1494. Ambassadors of Bajazet II. Alfonso II had on this same day allied himself against Ludovico Sforza of Milan, with the Turks, the very enemy he had so recently repulsed.

8 The extant copies of the *Cronaca* contain numerous variants that point to the owners’ different interests and tastes (Filangieri 1956: 15).

9 Filangieri 1956: 12, 15–7. He adds, however, that “nel testo il lessico, l’ortografia e la sintassi rivelano un uomo [...] affatto inesperto di lettere”.

*Dancing couples behind the scenes*



2. Ferraiolo, *Cronaca Partenope*: “Aragonese Army”, detail. New York, The Pierpont Morgan Library, MS M. 801, fol. 126r. – Photo: Library

Morgan Library exemplar, however, is itself a copy of a now lost original (presumably made shortly after the last entry of 1498), and is written in one hand, while three other hands are responsible for the drawings.<sup>10</sup> On folio 92r there is a drawing of two couples dancing (fig. 3). They are accompanied by three generic and unidentifiable wind instruments which, as was the custom, are being played from a raised (and charmingly decorated) platform.<sup>11</sup> The dancers are the dominant figures in the drawing, despite the presence of King Ferrante of Naples, on a throne complete with foot cushion, his wife, Queen Juana, in her crown, and their daughter-in-law, Ippolita Sforza (see footnote 5). The relegation of the royal family to the background can perhaps be explained as Ferraiolo's attempt at perspective. But why King Ferrante should be the smallest figure in the scene, when — according to Filangieri — Ferraiolo was so closely attached to and respectful of the royal family (Filangieri 1956: 20), is not clear. The occasion depicted is the betrothal ceremony of Marco Coppola (son of the Count of Sarno) and the Duke of Amalfi's daughter, Maria Piccolomini, on 1 October 1486.<sup>12</sup> The text, in Neapolitan, confirms that the couples in the forefront are dancing in the Sala Grande of the Castel Nuovo with the King, Queen, and Duchess of Calabria as spectators.

Et in questo ditto mese se era ordinato lo inguadiare [betrothal] dello ditto Marco Coppula colà figlia dello ditto Duca de Malfa, entro lo Castiello Novo, et ordinata tutta la festa, dove era lo signore Ferrante e la signora Reina et la Duchessa de Calabria et de molte altre donne, alla Sala Granne, per la festa innominata, et de molte autre signore, *che ballavano* et devonosse piacere. [my emphasis]

What made this ceremony worthy of recording was not the betrothal of Marco and Maria, but the fact that the ceremony (if not the betrothal itself) seems to have served as a lure and snare. Indeed, just before the wedding contract was actually signed, the King took Marco Coppola's father into another room and accused him of being in league with the Pope in the "congiura dei baroni," the infamous conspiracy against him — the King of Naples.<sup>13</sup> One month later, on 13 November, the trial of the baron-traitors is reported (fig. 4), while on 11 May 1487, the chronicle records that just before his execution (fig. 5), Marco's father bestowed his gold chain and prayer-book on him and his brother.

Filangieri believed the two pairs of dancers to be the engaged couple depicted twice, whereas I tend to think that, though the *model* was repeated, the difference in clothing —in detail and colour— indicates that two distinct couples are dancing. (It was a common practice for illustrators, then as now, to adopt a model and then repeat it for their various personages. Note, for example, the three practically identical wind players.)<sup>14</sup> Furthermore, the absence of any names or captions in this illustration, compared with *figures 4* and *5*, argues against identifying one of

10 According to Filangieri (1956: 17–8), a less-refined hand made the first thirteen illustrations of the Aragonese continuation (up to fol. 90), and because they are "brutti e confusi", he finds them useless to reproduce. The drawings themselves do not appear to me inferior in quality, though they are badly blotted and, hence, often indiscernible.

11 Tilman Seebass has pointed out to me that "the three musicians in *figure 3* play an instrument that cannot be described more precisely than as a straight, slightly conical wind instrument. The playing position suggests rather a trumpet, perhaps a cornet, not a double or single reed instrument with finger holes". Compare these with the shawms depicted in *figure 1*.

12 Filangieri's entry 16. The date, according to Filangieri, was in fact 13 August. He also gives complete biographies of the Coppola family and that of the Piccolomini of Aragon.

13 The Pope was Innocent VIII. Filangieri 1956: 50: "Et questo fecino secreto per non sbauttire li autre barune che erano alla Sala; perchè sua Maiestate che era chiaro et informato de multe tradimente che quiste barune aveano ordinato. Et questo fece sua Maestà innante che la parentezze fosse conclosa." The capture, trial and execution of the perpetrators of the conspiracy is one of the more important events dealt with in the Aragonese addition.

14 Metzger (1976: 189–91) points out that within one and the same codex, "les figures ont toujours le même type physique caractéristique [...]; et leur groupement, leurs poses, leurs gestes et leur costumes sont semblables".



3. Ferraiolo, *Cronaca Partenope*: “Betrothal of Marco Coppola”, detail. New York, The Pierpont Morgan Library, MS M. 801, fol. 92r. – Photo: Library

the dancing pairs as the engaged couple, particularly since the text makes no reference to their dancing. As for *what* is being danced, each couple may be performing the same dance, independently, but at the same time. Indeed, choreographies in treatises of the time are most frequently for duos.<sup>15</sup> However, while it is difficult to know if and when more than one couple performed the same dance together, the spatial requirements of most Quattrocento choreographies suggest it is more likely that only one couple danced at a time. The other possibility is that the two couples are performing a *bassadanza* for four dancers. (The *bassadanza* was slow and elegant and had no

<sup>15</sup> Of the almost 90 choreographies described in the extant fifteenth-century dance treatises, more than a third are for one couple, followed closely by dances for trios, while the rest are for four or more performers.

**P**ronunciare dico sententie er fatto fore questa dello procuratore nacio  
alla s re M. Ali ei dello mes de dicembre 1486 fo consesto d'una  
antica Cavaliero malfere dezanaro de Comitibus de exilio de mar  
Bia Regente La ergo cacciata della curte che lo uoleva a iuli ixi.



مکالمہ

4. Ferraiolo, *Cronaca Partenope*: "Trial of Baron Traitors". New York, The Pierpont Morgan Library, MS M. 801, fol. 95r. – Photo: Library



5. Ferraiolo, *Cronaca Partenope*: "Execution of Marco Coppola's father". New York. The Pierpont Morgan Library, MS M. 801, fol. 98r. – Photo: Library

hops or leg-kicks as did the "alta danza" or *saltarello*; see figs. 14 and 15.)<sup>16</sup> Two couples in a line side by side is the formation of, for example, the *bassedanze* "Fortunosa"<sup>17</sup> and "Pazienzia",<sup>18</sup> this last composed by the dancing-master, Guglielmo Ebreo. It is interesting to note that Guglielmo Ebreo spent at least two years —from 1466 to 1467, and quite possibly a further period in the 1470s— in the service of Ferrante, the very King of Naples portrayed in figure 3, teaching dancing to his daughters Beatrice and Eleonora, and to his daughter-in-law Ippolita.<sup>19</sup>

How "authentic" an image of late fifteenth-century Neapolitan court dancing is this craftsman's drawing? I suggest that where Ferraiolo himself was present to observe, for example, state entries, and —quite probably— the execution of Marco Coppola's father, judging by his detailed and moving description,<sup>20</sup> his drawings are exceedingly important as documentary evidence. But he certainly was not invited to the betrothal ceremony held in the *sala grande* in the presence of the King and Queen of Naples. Therefore, he is depicting either a dance scene that he himself had

16 For *bassadanza* and *saltarello*, see Sparti 1993: Glossary, chs. 3 and 4, as well as the discussion of the *saltarello* below (pp. 23 and 25) and figures 14 and 15.

17 Choreography in the "Giorgio" MS (New York) where it is attributed to Domenico da Piacenza. It begins: "Gluomini piglino le donne e stieno da uno llato della sala al pari e facino dua chontinenzie poi gluomini vano un paso doppio innanzi [...]."

18 The choreography is transcribed (and translated into English) in Sparti 1993: 138–41. This same formation may also be that used in the *bassadanza* 'Consolata' by Phylippo in the Siena codex.

19 This is after he converted to Christianity and took the name Giovanni Ambrosio. See Sparti 1993: 32, 37. For Beatrice, Eleonora and Ippolita, see footnote 5 above.

20 Ferraiolo does not, however, say, as he does occasionally elsewhere, that he saw the scene "with my own eyes". Nonetheless, he reports that when the Conte of Samo came out of the prison and arrived "in miezo la corte ello Castiello, se affrontao con tutte dui li figlie [...] et abraciaole et basarenose con grande chianto [...] 'Figlioli mieie, io ve preo che lassate onne mala via et siate obidente alla Maistà dello sig. Re. et questo ve dono, che altro no ò che ve lassare [...]' Et in questo se moppé uno grande chianto infra l'una parte et l'altra, che onne perzone fecino chiangiere [...]" (Filangieri 1956: 71, 74).

already observed —presumably one performed by the local townspeople— or one that his imagination conjured up, based (or not) on whatever information he may have received regarding the ceremony —unofficial information, perhaps, but not necessarily untrustworthy.<sup>21</sup> In any case, Ferraiolo has provided a realistic-looking scene of men and women dancing together in couples, with their joined hands low, their free hands in informal positions, and their feet somewhat separated as if in the act of dancing, which may, or may not, be an exact replica of late-fifteenth-century Neapolitan performance practices.<sup>22</sup> At the same time, he confirms that dancing was part of both betrothal ceremonies and of Aragonese court life.

## A Tuscan Woodcut

The second image of dancing, again only recently come to light, appears as the frontispiece of a rustic comedy in verse entitled *Scatizza*, written by Pierantonio Legacci dello Stricca, and first published in Siena in 1523 (fig. 6).<sup>23</sup> The pastoral play has five village lads, including Scatizza, attend the traditional county “festa di primavera” in the village square. They dance with as many lasses as they can —possibly inviting ladies from the audience to complete the numbers<sup>24</sup>— and, at the end of the play, give them presents. The dance performed is the traditional *martorella*, well-known in sixteenth-century Tuscany, accompanied in the play by a bagpipe<sup>25</sup> and performed to the verse of a strambotto or rustic song in stanzas of, in this case, *terza rima*.<sup>26</sup> The full title of the 1523 version is *Scatizza. Egloga alla martorella*, while in a second, 1544 edition, this changes to *Egloga rustica di Scatizza*.<sup>27</sup> Besides the same frontispiece (fig. 6), the 1544 edition of Legacci’s play has another illustration, figure 7, which may or may not be a dance. The accompanying text simply suggests that the people portrayed are old.<sup>28</sup> Unfortunately, we have too little information to suggest that either of these illustrations is a depiction of the *martorella*.<sup>29</sup> In another of Legacci’s plays, the *Egloga alla Martorella Mezucchio*, a “ballo ton-

21 Filangieri 1956: 21: “Differisce il nostro cronista [...] da notai o da uomini di curia ed egli era invece l’uomo del popolo, e come tale molte cose ignora e quel che scrive è ciò che ha visto coi propri occhi o che ha sentito dire. E così non sa i fatti lontani o ne apprende la notizia dalla voce pubblica, spesso alterata o anche falsa.” Leon Battista Alberti, in his treatise *Della Famiglia*, confirms the positive influence of hearsay which, especially when concerned with expenditure, could bring honour and fame to one’s house and family (see English edition by R. N. Watkins, Columbia (SC): 1969; 200).

22 No fifteenth-century treatise describes the position of the dancers’ feet. Late sixteenth- and early seventeenth-century Italian style required parallel feet, whereas the seventeenth- and eighteenth-century French noble style demanded “open toes” (heels together), similar to ballet’s “first position”.

23 A copy of this edition, printed by Bartolomeo Fiorentino, is preserved in the Biblioteca Corsiniana in Rome, while the Vatican Library has a copy of the 1544 edition, with the same woodcut, printed by Antonio Mazocchi and Nicolò di Piero di Guccio da Cortona. Valenti (1992: 304–6) mentions, but has not seen, the 1523 edition. She reports fully on the later edition and includes a reproduction of the woodcut. These “editions” and others discussed in this section are, for the most part, cheap booklets (pamphlets) of a popular character (Hind 1935: 529).

24 According to Valenti 1992: 304: “E partecipano anche ballerine che non compaiono nell’elenco degli interlocutori, e che dovevano perciò essere prelevate fra il pubblico”.

25 Menichino says “Horsu sonate un bel Cornamusino; Hora si fa el ballo alla Martorella; Hora ballano le donne.” (Valenti 1992: 306).

26 The *strambotto* was a stanzaic form of Italian poetry set by composers of frottole and sixteenth-century madrigals, also known as “ottava rima” and “rispetto” (Don Harrán 1980).

27 This later substitution of “*Egloga rustica*” for the earlier “*Egloga alla martorella*” also occurs in other plays by Legacci. Those versions printed between 1516 and 1528 bear the “alla martorella”, which is then changed (also to “*Egloga pastorale*”) in the 1930s and 40s.

28 “Non t’admirar Lettor di questi vecchi / Che qui di sotto son come tu vedi / Son messi perche in lor sempre ti specchi.” This woodcut appears in at least one other of Legacci’s plays with, however, a different caption.

29 It is not known if the “mattarello”, which was taught to Eleonora Gonzaga in 1494 by her dancing-master, is the same —or even related to—the *martorella*. See Padovan 1985: 30.



6. Anonymous woodcut, frontispiece for P. Legacci's *Scatizza* (1523). Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, from the 1544 edition, Chigi VI.1132, fol. 1r. – Photo: Library

7. Anonymous woodcut, P. Legacci's *Scatizza* (1544). Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi VI.1132, fol. 1v. – Photo: Library

do" is called for (Valenti: 288), and while this may possibly be a clue, circle dances which are not "alla martorella" also occur in other of his plays. What, instead, we do know is that as early as 1493, or thereabouts, a dancing-school in Siena offered paid lessons in the *martorella* —as well as in the *gagliarda*, the *calata*, the *contadina*, and the *moresca*.<sup>30</sup> One may wonder why there should have been lessons in *traditional* dances. A possible answer is that they were becoming part of the bourgeois dance-culture. This was certainly true of the *gagliarda*, a dance which seems to have developed from the traditional *saltarello* and which attained enormous popularity in both bourgeois and courtly society in the sixteenth century.<sup>31</sup>

The only other known copy of Legacci's first illustration appears two years later in 1546 in his book *Strambotti et Capitoli*, also published in Siena. It is worth comparing with another anonymous woodcut (fig. 8) which adorns both an early edition of Lorenzo de' Medici's *Nencia da Barberino*, from around 1500,<sup>32</sup> and an anonymous mid-sixteenth-century book about prostitutes.<sup>33</sup> The women's clothes are similar and definitely Quattrocento in style; the men's instead differ. Legacci's dressed in typical later-fifteenth-century bourgeois or courtly garb,<sup>34</sup> the *Nencia* male figure in, presumably, a more rustic fashion. The setting here is out-of-doors, whereas

30 Siena, Archivio di Stato, Bichi Borghesi collection; published Borghesi and Banchi 1898: 353; and D'Accone 1997: 653, 622–3.

31 For more information on the *gagliarda*, see Compasso 1996: 5–27.

32 An undated copy, with no place of printing, is in the British Library. *La piacevole, & bella historia della Nencia da Barberino: et della Beca da Dicomano*. The Italian Section of the British Library considers it impossible to give a precise dating or place of publication. The same illustration also appears in a 1599 edition now in the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence.

33 *Opera nuova mai piu vista et nuovamente stampata sopra le meretrice della città di Fiorenza [...]* (Venice: Biblioteca Nazionale Marciana).

34 The short pleated *giornea* is found in paintings from Florence, Mantua, and Ferrara, as are the multi-coloured tights.





8. Anonymous woodcut, frontispiece, "La Nencia da Barberino". Venice, Biblioteca Nazionale Marciana (from *Opera nuova mai piu vista et nuovamente stampata sopra le meretrice*), Misc. 779.6, fol. 1v. – Photo: Library

Legacci's is indoors. Both have the dancing accompanied by a bagpipe, often called a "piva" in Italian, and considered to be a rustic instrument. The couple in figure 8 is doing a much livelier dance, quite possibly a *piva*, the term, in this case, indicating a very fast country dance. (The *piva* dance was subsequently adopted by both the urban bourgeoisie,<sup>35</sup> and by the fifteenth-century dancing-masters who used it to adorn their *balli*.)<sup>36</sup> Though lively in itself, this second image, which may or may not have been created as a specific illustration for Lorenzo de' Medici's poem, does not seem to catch the description of Nencia as a true ballerina who, among other feats, "leaps like a goat and spins like a mill-wheel," making capers and graceful bows.<sup>37</sup>

35 See, for example, Antonio Cornazano's *Proverbs in Jest* (Proverb 15: 95–100) in which the *piva* is danced during a private Carnival party in the city of Piacenza.

36 The *piva*'s rustic origins explain the low esteem that both Domenico da Piacenza and Antonio Cornazano professed for it, particularly in comparison with the other *misure* composing a *ballo*. Nevertheless, it plays a very important part in the *balli* choreographies and is also included in the theoretical introductions of the dance treatises. For *ballo*, see footnote 62 below.

37 See Padovan's citation in Castelli, Mingardi and Padovan 1987: 88: "Ell'è dirittamente ballerina,/ ch'ella se lancia com'una capretta:/ girasi come ruota de mulina,/ e dassi della man nella scarpetta./ Quand'ella compie el ballo,

Despite these differences and other stylistic distinctions, the two woodcuts can be iconographically related. The illustration used for Lorenzo's *Nencia* around 1500, and again some fifty years later for the book about prostitutes, is almost certainly Florentine, although, as was often the case, neither publication supplies date or place or name of the printer. The "outline style", and the picture-frame leafy border, are, however, typical of Florentine book illustrations —for *novelle*, tracts, and plays— from the first decade of printing, 1490–1500.<sup>38</sup> Many Florentine woodcuts appeared in the books of more than one printer, re-cut from original blocks and used, in Siena as well, in later publications of both sacred and profane plays (Hind: 530). Legacci's print, not least because of the difference in format, was clearly not a re-cut of the *Nencia* block, but could well have been based on it. Both frontispieces are simple woodcuts belonging to the "popular" (as opposed to "classic") tradition, meaning that they were not designed by a miniaturist or painter but probably by the anonymous craftsman who cut the block.<sup>39</sup> And neither seems to have been judged sufficiently interesting in terms of subject or style to warrant reproduction in any of the studies on Italian Renaissance prints published over the last hundred years, although there are brief references to the earlier of the two (fig. 8) in the standard specialist works of Kristeller, Hind, and Sander.<sup>40</sup> Max Sander tells us that the Sienese *Egloghe* often included a decorated frontispiece as a concession to buyers who had a taste and desire for "pictures", but the publishers never made any sort of effort "pour contenter ce besoin artistique des yeux de la clientèle" (Sander 1942: IV, LXXXIII). Paul Kristeller claims that, of the many woodcuts that illustrated *novelle*, the earliest (1490–1500) were the most important. The Legacci illustration, which is much simpler in its background and lack of decorated border than that of the *Nencia*, does not betray any development in technique, subject matter or dress that might indicate that the dance scene portrayed is, indeed, from the 1520s or 1540s, and not from fifty or seventy years earlier. (The dress in the other *Scatizza* illustration —fig. 7— is, on the other hand, early sixteenth-century.)

At this point in the argument, it is worth taking account of another anonymous Tuscan woodcut, again a title-page with a dance scene (fig. 9). This well-known image made its appearance around 1496<sup>41</sup> in a work entitled *Ballatette del Magnifico Lorenzo de Medici, & di Messere Agnolo Politiano [...]*, the first edition of what was later published under the title *Canzone a ballo*.<sup>42</sup> The same block was used for various re-editions during the sixteenth century.<sup>43</sup> Other Florentine publications of *Canzone a ballo* are illustrated with one of two different versions derived from this woodcut. The image shown in figure 10 appeared in an edition dated 1533, about

ella se 'nchina./ po' se rivolge e duo colpi iscambietta./ e fa le più leggiadre riverenze./ che gnuna cittadina da Firenze" (stanza 8).

38 Hind 1935: ii, chapter on book illustration in Italy: Venice, 470–81; Florence, 527–58, and especially 529, 532.

39 *Ibidem*: 464. With the advent of printing in the 1490s, first in Venice and later in Florence, printers patronized different workshops to illustrate their books, some favouring classical cuts, others popular, and still others, both.

40 Kristeller 1897, Hind 1935, Sander 1942, and Rava 1969. Sander reports several of Legacci's plays, including the 1544 *Egloga rusticale di Scatizza*, but has not seen them and does not know if they are illustrated. No information is found in more recent works, such as Toschi 1964 or Barberi 1969.

41 A copy of this small edition is in the Biblioteca Nazionale in Florence where it is catalogued with the date as "ca. 1500". It has, however, also been added —in pencil— to the Library's copy of Fava 1936, which contains only fifteenth-century printed books; Hind (1935) and Sander (1942) date it ca. 1496. It was published by Piero Pacini da Pescia who was responsible —through various printers— for a large proportion of the best of Florentine illustrated books (Hind 1935: 529).

42 Also in the Biblioteca Nazionale Centrale of Florence is a copy of the 1568 edition of *Canzone a ballo*, with the same frontispiece, which says: "La presente edizione [...] è tolta da un'edizione rarissima intitolata: 'Ballatette del Magnifico [...]'."

43 For the 1568 edition, see footnote 42.



9. Anonymous woodcut, frontispiece, Lorenzo de' Medici's *Ballatette* (ca. 1496). Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, from the 1568 edition. – Photo: Library

thirty-seven years after the original, and again in later copies. As one can see, the device has changed, the foreground figures are reversed, the scene has moved outside.<sup>44</sup> Finally, there is a rudimentary version (fig. 11) which is not, as one might think, the primitive original. It appeared, instead, for the first time, in a 1557 edition — sixty years after the earliest print.<sup>45</sup> In the meantime, as said, woodcut technique had degenerated,<sup>46</sup> and, as with the *piva* prints, we have a subject that is copied at a later period, producing a cruder version. Here too, regardless of the date of publication, the pictorial reference is to the past, a harking back to an idealised, bygone

44 This edition has the device of Francesco di Jacopo Cartolaro (Cartolaio, also known as Jacobo Libraio and, for Hind, Francesco di Jacopo della Spera). See also the 1562 edition published in Florence by Sermartelli, now in the Biblioteca Alessandrina, from which the present illustration is taken, as well as a 1568 edition published in Florence by Giunta.

45 The same woodcut reappears in a 1614 edition (Firenze: Agostino Simbieni).

46 Kristeller (1897: vol. I, i-ii) affirms that from the few examples of the first period of Italian xylographs, “we can confidently assert that rudeness cannot be considered as proving the great age of an engraving, but that on the contrary, it sometimes shows only the degeneration of technique”. For Hind (1935: 544), the year 1508 was the culminating point for Florentine woodcuts. Professor Evelyn Lincoln has suggested to me that these opinions reflect a nineteenth-century preference for the Quattrocento and pre-Raphael era that is unwarranted inasmuch as fine woodcuts exist from after 1557 together with some poor ones from the early period. She believes that in this case (fig. 11), the cutter who copied the original simply wasn't very good, “hack cutters” being a not uncommon phenomenon, which grew when the market for cheap printed books with illustrations grew larger (personal correspondence).



10. Anonymous woodcut, frontispiece, *Canzone a ballo* (Florence, 1533). Rome. Biblioteca Alessandrina. from the 1562 edition. – Photo: Library

11. Anonymous woodcut, frontispiece, *Canzone a ballo* (1557). London. British Library. – Photo: Library



12. Taddeo Crivelli, "La corte di Salomone", detail. *Borsso d'Este's Bible*. Modena, Biblioteca Estense. vol. I, fol. 280v. – Photo: Library

fifteenth century, and specifically to the time of Lorenzo de' Medici, a period when it is known that girls, particularly in Tuscany, performed traditional round dances to the accompaniment of their own singing (see Sparti 1993: 59). It is interesting to note that while certain allegories performed at courtly spectacles were danced in the round,<sup>47</sup> there are no descriptions of circle dances in the fifteenth-century dance treatises, many of which were intended for the nobility.<sup>48</sup> The only contemporary depiction of nobles dancing in the round is found in a miniature by Taddeo Crivelli in Borsone d'Este's Bible (fig. 12)<sup>49</sup> and one wonders if it is a rare, but realistic image, or a decorative or, perhaps, a symbolic one.

How, in the end, do we answer the question whether or not the woodcut used to adorn Legacci's play printed in 1523 and again in 1544 (fig. 6) is a reliable depiction of early- to mid-sixteenth-century traditional dance? Since it is probable that the prototype — whether the xylograph depicting the couple dancing the *piva* from the *Nencio* (fig. 8), or some other<sup>50</sup> — had already been around for a number of years by the turn of the century, and since such images belonged to a type of book illustration making idealised reference to Lorenzo de' Medici's time, Legacci's image would appear to be more of a pictorial symbol for fifteenth-century dance — as well as a fitting illustration for "eclogues" (the pastoral plays of an earlier period) — rather than a realistic representation of dance from the early Cinquecento.<sup>51</sup>

## Two miniatures from northern Italian Hebrew manuscripts: a Purim scene

The last two images of "dancing couples" which have recently re-emerged from "behind the scenes" are found in Hebrew manuscripts from the Mantua/Ferrara area, both dating from around 1470. The first, *figure 13*, now in the Vatican Library, comes from the *Mishne Torah* (or "Repetition of the Law") by Maimonides, specifically from Book III, which is dedicated to the seasons, to the *shabat*, and to holidays.<sup>52</sup> The title "Zemanim" (Time) is painted in gold above two holidays: *Sukkoth*, the autumn harvest festival (Metzger 1982: 253–6), and Purim, a festivity which celebrates the miraculous deliverance of the Jews of Persia, as related in the book of Esther.<sup>53</sup> *Purim* celebrations are characterized by eating and drinking, games, theatrical perfor-

47 See, for example, the morality in honour of Chastity danced in two concentric circles by "nymphs" and "Queens of Antiquity" in Urbino in 1474, and the *bassadanza* performed in a ring by nymphs during the wedding festivities of Annibale Bentivoglio and Lucretia d'Este in Bologna, 1487 (Sparti 1993: 54, footnote 21).

48 Antonio Cornazano dedicated copies of his treatise to Ippolita Sforza and to her half-brother Sforza the Second. Different redactions of Guglielmo Ebreo's (Giovanni Ambrosio's) *De pratica seu arte tripudii* were dedicated to Galeazzo Sforza, probably to Federico da Montefeltro and Alessandro Sforza, and possibly to Lorenzo de' Medici (Sparti 1993: 16).

49 The scene represents the court of Solomon and was painted between 1455 and 1461 to decorate what is considered to be fifteenth-century Italy's most expensive book (Tuohy 1982).

50 Very few exemplars from this period have survived. Hind (1935: 529) explains that "it is the very cheap and popular character of the books (often no more than pamphlets) that has rendered them so scarce".

51 It is also possible that printers of cheap booklets used old woodblocks as an easy and inexpensive way to satisfy their clientele's request for "pictures".

52 Codice Rossiana 498: fol. 85v. A handwritten page describing the manuscript and its condition has been added at the beginning of the codex. The Vatican copy contains 273 folios and only the first five volumes of the *Mishne Torah*; the second part is in a private collection in the United States. There are numerous cancellations due to ecclesiastic censors, trimmed pages (which now measure 182 × 230 mm), and some folios are missing (including all of Book VI), while others are bound incorrectly. For reproductions and commentary, see Metzger 1982: 309–238, Gutmann 1978: 28, 29–30, and Tietze 1911: 138 (no. 306). The principal colours used in the miniature (fig. 13) are green, blue, red and yellow.

53 "Purim" means "lots" because Haman drew lots to decide on which day to massacre the Jews.



13. Anonymous miniature, *Mishne Torah* (Maimonedes): "Time". Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 498, fol. 85v. – Photo: Library

mances, dancing, and masking.<sup>54</sup> The exquisitely fashioned miniature (fig. 14) illustrates two elegantly dressed couples dancing to the accompaniment of a pipe and tabor played by a fool in motley, a rare—if not unique—depiction of a buffoon in Renaissance Italy. Images in which the man's leg is lifted—most often backwards and bent at the knee as if he were hopping—were, on the other hand, fairly common (fig. 15), and may well indicate performance of the *saltarello*. According to contemporary chronicles, the *saltarello* was the most popular of all Quattrocento dances, often improvised for hours on end in town, court and country.<sup>55</sup> (The hop was intrinsic to the fifteenth-century *saltarello*, while a leg-kick was one of the characteristic steps as it was danced in this past—twentieth—century.) Whether the Purim miniature and other similar portrayals actually do represent the *saltarello* or not, they certainly depict dancing, and it is possible that the raised leg became the image that most often symbolized the act of dancing in the fifteenth century.

54 Metzger 1982: 256. See also Mortara Ottolenghi 1983: 211–29, especially 223–4. Mortara explains that the miniature is at the beginning of the book of Seasons, and that the Purim scene represents Spring.

55 See footnote 16. Images that may possibly be depicting a *saltarello* can be found in Castelli, Mingardi and Padovan 1987: figs. 35–7 and 39–40 (*cassoni*), 45–6 (engravings).



14. *Mishne Torah*, detail of fig. 13. – Photo: Library

Thérèse and Mendel Metzger reproduce this miniature in their book *Jewish Life in the Middle Ages* and, apart from Luisa Mortara Ottolenghi, are virtually the sole commentators on the codex's illustrations. These scholars point out that, to date, nothing is known of the scribe, the miniaturist, or the person who commissioned the codex. The fact that the Hebrew script shows Ashkenazic rather than italic workmanship gives some clue to its provenance.<sup>56</sup> It may also help to explain that, while the ladies seem to be dressed in typical mid-fifteenth-century Italian courtly dress, their headgear, and the men's outfits, are very northern, even Germanic-looking.<sup>57</sup> The pipe and tabor, as well, tends to be a more common instrument in northern Europe, which is also probably the origin of the fool. Apart from *figure 13*, and the numerous beautifully and richly ornamented chapter headings and marginal decorations, there are only three other miniatures in this codex — a magisterial lecture, Jewish astronomers, knights in a battle —, realistic scenes from contemporary Italian-Jewish life. Mortara Ottolenghi finds the style similar to that of Cristoforo De Predis.<sup>58</sup> Whether or not one wholly agrees, it is certainly worth comparing *figure 14* with a Carnival scene painted by De Predis in the *Borromeo Book of Hours* (fig. 16). This shows the male dancers — and possibly the lutenists as well — in costume and masks, the only other contemporary Italian depiction of dancers at a masked ball known to date.<sup>59</sup>

56 Metzger 1982: 309 \*238. The description inserted at the beginning of the codex confirms "scritto carattere rabbinico-germanico". The "typical Ashkenaz scribal technique" consists in "square semi-cursive script" (Beit-Arié 1989) rather than the rounder italic. Mortara Ottolenghi 1983: 223, footnote 39, erroneously suggests that the style is "italiano".

57 For the headgear, see Venturelli 1994: 336, and footnote 86 and 87 below.

58 Mortara Ottolenghi (1988: 74) specifies "un artista attivo nella cerchia di Cristoforo De Predis."

59 Painted between 1471–80/6.



15. Anonymous engraving, *The Planet Venus*. London, British Museum. – Photo: Museum

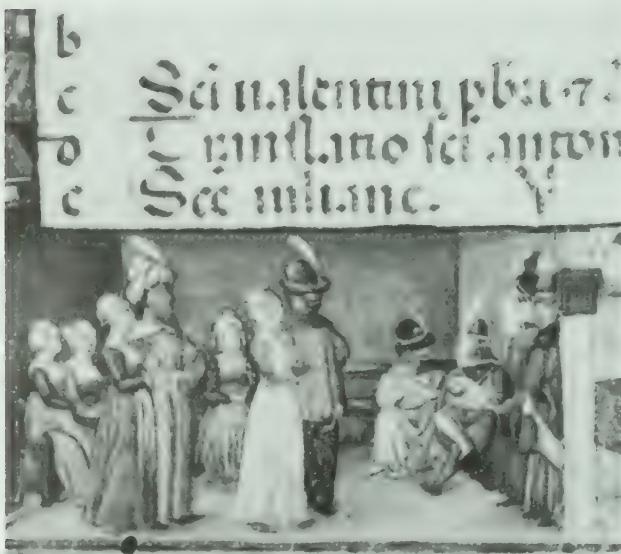
Although life-drawing was not part of the standard miniaturist's tradition, the "Zemanim" illustration (fig. 13), together with its three companions, has an air of authenticity; and while the *sukkoth*, or harvest hut scene, is found in a number of Italian Hebrew manuscripts,<sup>60</sup> the depiction of the Purim feast —the fool with his pipe and tabor and the two couples dancing side by side with the mens' legs in the air— is, for the time being, unique. It is not easy to decide —or even make well-founded suggestions— as to the dance the couples are performing. The iconographic symbol for the *saltarello* often includes an under-arm turn (fig. 15), which is absent here.<sup>61</sup> Is it possible, one may ask, that it is the *saltarello* section of a *ballo* that is depicted? When, however, the dancing-masters incorporated the traditional *saltarello* into the *ballo*, their new multi-movement dance genre,<sup>62</sup> the *saltarello* lost its improvisatory nature, its characteristic under-arm turn, and the leg-kicks as well.<sup>63</sup> Once again we must ask, as we did with the Neapolitan chronicle drawing (fig. 3), whether the two couples are dancing the same dance independently, or a dance for four. And finally, given the northern influence on the miniature seen in much of the clothing, the presence of the fool and the pipe and tabor, might this image represent aspects of a northern European dance or style, or of a dance performed by the Jewish community

60 Metzger 1976: 176–8, especially footnote 40; and Metzger 1982: 352–4.

61 See examples of *cassoni* and engravings cited in footnote 55.

62 The *ballo* could be composed of two or more of the following *misure*: *bassadanza* (6/4); *quadernaria* (4/4); *saltarello* (6/8); and *piva* (2/4 or 6/8). The *misure* also had different tempi which were proportionally related, the *bassadanza* being the slowest, while the *piva*, the most rapid, was, theoretically at least, twice as fast (see footnote 36 above). See Sparti 1993: 64–5.

63 The *saltarello* step as described by Domenico da Piacenza and Antonio Cornazano consisted in basic *doppio* steps only, with the addition of a hop (*salteto*) and/or a "rising up of the second short step [...]".



16. Cristoforo De Predis, miniature for the “Month of February”, *Borromeo Book of Hours*, detail. Milan, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 42, fol. 3r. – Photo: Library

17. “Wedding Hymn” in the *Rothschild Miscellany*. Jerusalem, Israel Museum, 180/51, fol. 246v. – Photo: Museum

in northern Italy, possibly one specifically associated with Purim<sup>64</sup> (Is the setting here a dance-hall, an import by German Jews of the northern European *Tanzhaus*?) These questions and speculations, countered by the strongly Italian technique and style of the miniature, are unlikely, at least for the present, to get answered, and are made all the more problematic by the uniqueness of the image.

### The Rothschild Miscellany: a Nuptial Hymn

The other Italian-Jewish image is from a magnificent codex known as the Rothschild Miscellany, now in the Israel Museum in Jerusalem (MS 180/51). It is composed of 946 pages, measuring only about 21 x 16 centimetres, 816 of which are illuminated on very fine parchment, “the most richly decorated Hebrew manuscript known”.<sup>65</sup> The Miscellany has been seen as a sort of “library” of Judaica<sup>66</sup> inasmuch as it is made up of about forty literary units including Biblical Books, Proverbs, Psalms and Hymns, the Passover *Haggadah*, the *Mahzor* and *Siddur* — prayer books for the entire year,<sup>67</sup> religious laws and customs, as well as secular, literary, and intellectual works such as exotic (even erotic) fables — similar to Aesop’s, philosophical works

64 Friedhaber and Manor (1990: 15, 17–8) quote Jewish community and rabbinic decrees (1767, 1507) that permitted dancing between the sexes, for both married women and not, during Purim.

65 These include full- and half-page miniatures, marginal decorations, and illuminated letters. The quotation is from Gutmann 1978: 114.

66 Ta-shem 1989: 41, and Mortara Ottolenghi 1988: 68.

67 See Metzger (1976: 161, footnote 6) for an explanation of the difference between *Siddur* and *Mahzor*.

by various Jewish and non-Jewish sages,<sup>68</sup> all with abundant marginal commentary.<sup>69</sup> The script is Ashkenazic,<sup>70</sup> and the rites in the liturgical texts indicate that it was transcribed for a Jew from a Germanic country (Metzger 1982: 132, 302 \*57). The Miscellany has recently been published in five hundred very costly (as was the original!) facsimile copies, each accompanied by a companion volume of scholarly commentary.

The miniature which concerns us stands at the beginning of a *pizmon* (fol. 246v), a poetic composition of a religious, though not strictly liturgical, nature (fig. 17). Generally an auspicious blessing, the *pizmon* is chanted during celebrations, including marriages, especially in the Ashkenazy rite.<sup>71</sup> This particular *pizmon*, by Semeon bar Isaac (born Mainz, 950), is a not very well known epithalamion — a nuptial song or poem which is in praise of the bride and groom and offers prayers for their prosperity. It is called *Ayahed Shem Shokhen Tarshishim* (I Unify the Name that Dwells among the Gems), and probably would have been recited by the community on the Sabbath before a wedding.<sup>72</sup> In the miniature (*frontispiece*), the title “United” is reproduced in gold letters above a group of three couples, all of whom seem to be dancing to the music of a lute. For Mortara, the scene is an illustration of “a wedding hymn” and definitely represents dancing,<sup>73</sup> as it does for the Metzgers, who include a reproduction of the miniature in their *Jewish Life*.<sup>74</sup> Dr. Seth Jerchower points out that there is no mention of dancing in the *pizmon* text and he wonders on what grounds art and dance historians have come to the conclusion that it is indeed depicted here.

That the patron and artist agreed on a dancing scene as a fitting illustration for a celebratory marriage hymn is certainly possible.<sup>75</sup> And if we presume, because of the positions of the couples and the presence of the lute player, that dancing is taking place, we must next ask whether all three couples are dancing, or just two, with the other couple looking on. If the latter, the dance could be, for example, “Anello”, a *ballo* for four by Guglielmo Ebreo’s master in the art of the dance, Domenico da Piacenza.<sup>76</sup> If instead, all six are performing, the dance could be one like

68 These include Maimonidian, Aristotelian, French, Spanish, and Italian philosophy in the original Hebrew or translated.

69 Narkiss (1969: 152) points out that the Haggadah is the most profusely decorated section, adding that “its well-worn look clearly shows that it was the most used part of the book”.

70 Both square and cursive, in black and gold, probably the work of several scribes (Narkiss 1969: 152). Confirmed by Beit-Arié 1989 (93–6, 110–1, 121) who specifies that the script is square and semi-cursive and “late Ashkenazi”.

71 Particularly in the French and German areas. I am indebted to Dr. Seth Jerchower, Research Associate to the Special Collections Library of The Jewish Theological Seminary of America for so generously sharing his expertise with me regarding this *pizmon*, as well as for sending me a transcription of the same from the “Mahzor Vitri” printed in Berlin in 1889. Dr. Jerchower knows of no translation. The marginalia on the same page are not a commentary on the *pizmon* but, according to Jerchower, “a completely unrelated work entitled *Sefer Josippon*, a tenth-century Hebrew compendium based on Flavius Josephus”.

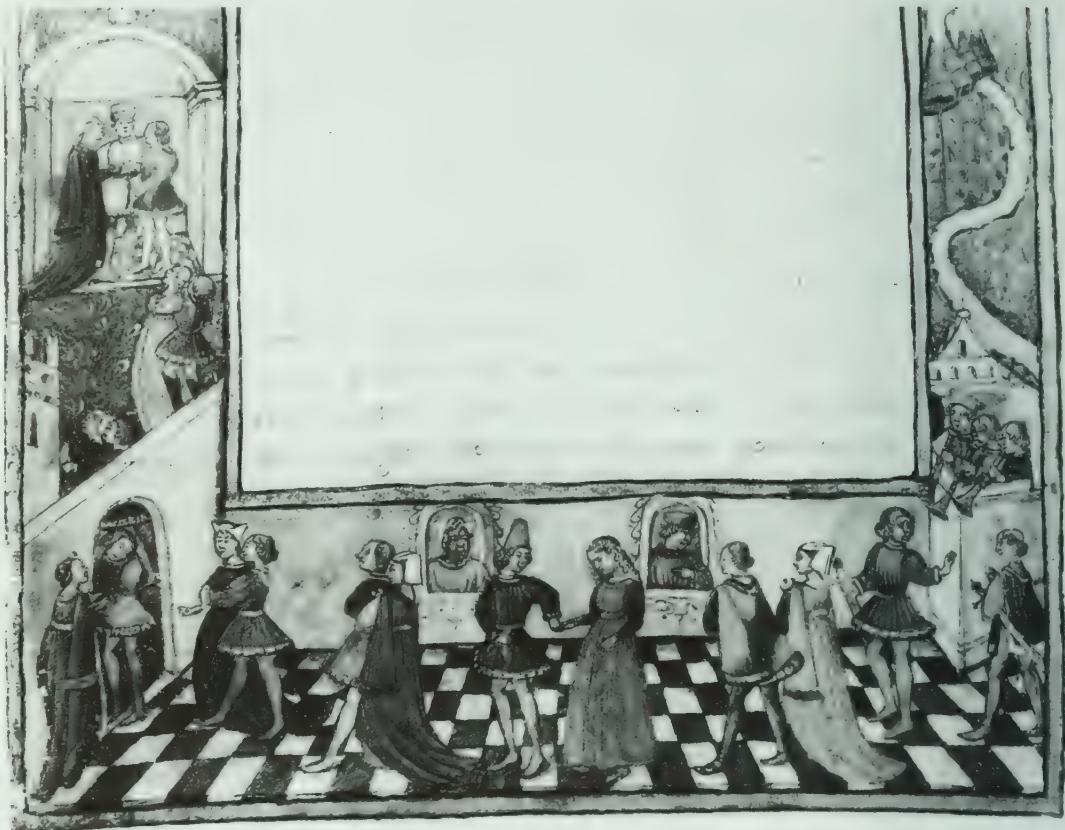
72 Jerchower in personal correspondence to me. ““The Name””, he explains, “is a euphemism for “God”.” He adds that this *pizmon* “definitely pertains to Jewish marriage customs” and is also in “a collection of *yotserot*, occasional poems, recited by Polish and Russian Jews (Venice, Zuan de Gara: 1591) [...] on fol. 108a–109a, as a “Yotser for the Bridegroom””.

73 Mortara Ottolenghi (1988: 76–7) as well as in personal interview. See also her brief description of the miniature in the Companion Volume (1989).

74 Metzger 1982: 217. The caption here reads: “Couples dance solemnly to the sound of the lute”.

75 Mortara Ottolenghi (1989: 129 and 248) points out that the Jewish patron “undoubtedly” exerted direct influence on the themes to be illustrated and control over the iconographic elaboration. Moreover, the “Ketubot” 17A of the Talmud states that “It is a commandment to entertain the bride and bridegroom and to dance before them, singing”.

76 Other *balli* in which two couples face each other and dance in a square formation are Guglielmo Ebreo’s “Legiadra” and Giovanni Ambrosio’s “Fiore de Vertu”. For the choreographies, see Sparti 1993: 160–3, 148–9, 236–7.



18. Anonymous miniature, Ludovico Sforza's *Rhetorica ad Herrenium*, detail. Turin, Biblioteca Reale, MS Varia 75, fol. 4v. – Photo: Library

Guglielmo's "Colonnese" or Domenico's "Gelosia", both *balli* for three couples.<sup>77</sup> The single lute player (with his curious non-playing companion — perhaps a singer?) probably indicates a small, private gathering. The composition of this image of more than one couple dancing — but not side by side (as in the Neapolitan drawing or the Purim festivity, *figures 3* and *14*) nor one behind the other (as in *figure 16*) — is unusual in conception and implies a certain quality of movement. All three men have their left arm raised (the other is holding their partner's hand) in what looks like the same rhetorical gesture. (There is nothing in the contemporary treatises to explain this motion in terms of either a known dance figure or a specific choreography.) The torso of the man on the left is somewhat twisted, while the middle man's left leg appears to be raised. The knees of the man on the right are bent (compare them with those of the lutenist). The ladies, too, are portrayed distinctively with only the one on the left holding up her overdress with her free hand, while the one on the right is turning to look towards the music. One can compare the illustration to, for example, the better known anonymous Lombard miniature in Lu-

77 For these choreographies and their music, see Sparti 1993: 150–1 (204–5) and 162–3 (190–1).



19. Anonymous miniature, *Arba'a Turim*: “Matrimonial Laws”. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 555, fol. 220r. – Photo: Library

dovico Sforza’s *Rhetorica ad Herrenium* (fig. 18) from about the same period. In the left margin, a couple is being married, while below, four couples (albeit in individual positions) are dancing — or simply progressing — to the music of three shawms.<sup>78</sup>

One of the curious features of the “Rothschild couples” is that they are quite simply dressed in comparison to the rich, courtly garb usually depicted in precious codices, such as that of the Purim dancers (fig. 14), or that of the better known 1435 Jewish-Mantuan wedding scene (fig. 19),<sup>79</sup> which, for one specialist, shows “the same fashions that are represented in sumptuous detail in the works of Pisanello” (Metzger 1982: 124). Despite occasional fine particulars in gold, the dress depicted here, and throughout the Miscellany, looks more like that worn for every day rather than for the festivities portrayed or the elevated position of the personages represented, as in: figure 20, a domestic celebration of Rosh Hashanah or New Year — the most important of all holidays; figure 21, the recitation of the special blessings during a wedding

78 For promenading couples who may or may not be dancing, see also the well-known “Adimari” panel, recently re-evaluated by McGee (1996).

79 Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Rossiano 555: fol. 220r. This is the third section, on matrimonial laws etc., of the “Four Orders” — *Arba'a Turim* — a legal work by Jacob ben Asher. The amanuensis of the beautiful italic script was Isaac, son of Obadiah, son of Israel of Forlì, active also in Florence and Bologna. The authorship of the four miniatures (one for each section) is not known, but Mortara Ottolenghi (1981: 43) suggests Bonifacio Bembo. Gutmann (1978: 104) confirms that the artist was “indebted to” the atelier of Bembo, adding also that of the Zavattini brothers of Monza. A reproduction is included in Castelli, Mingardi and Padovan 1987: 106. It is also reproduced and commented on in Metzger 1982: 224 and 309–10 (\*239); Mortara Ottolenghi 1981: 43 and 45; Gutmann 1978: 104, 106–7; and Tietze 1911: 110–1.



20. Anonymous miniature, *Rothschild Miscellany*: “Rosh Hashanah”. Jerusalem, Israel Museum, 180/51, fol. 131r. – Photo: Museum

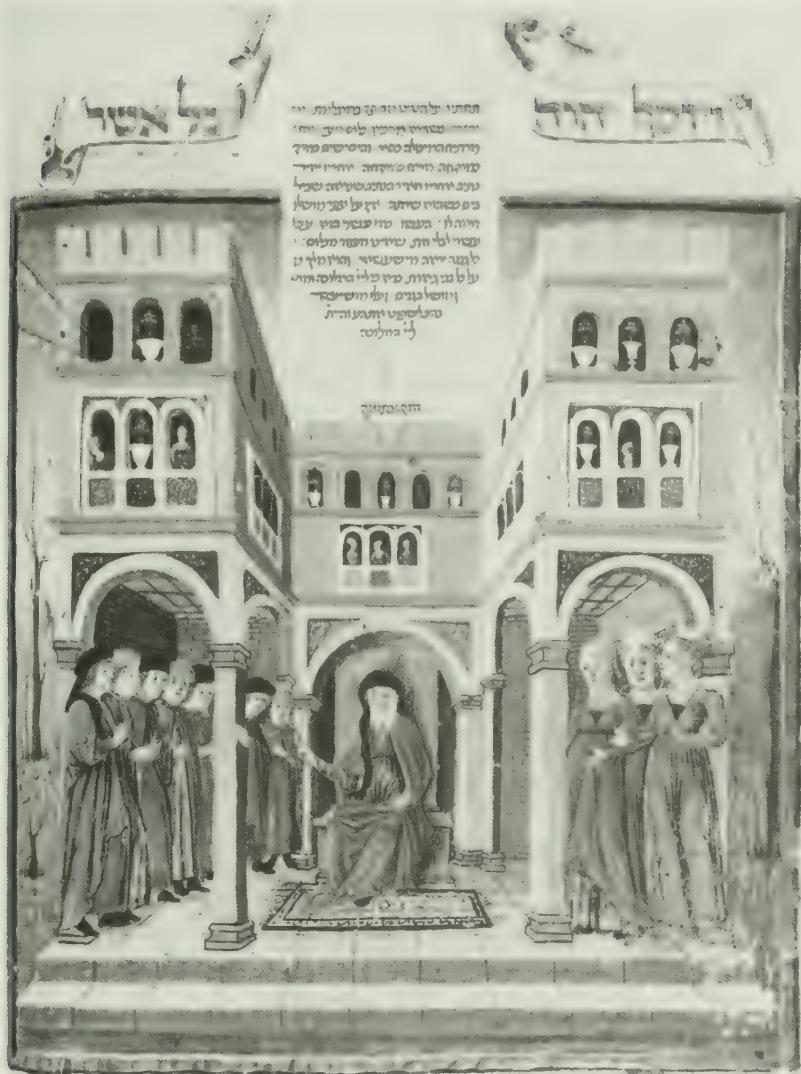
21. Anonymous miniature, *Rothschild Miscellany*: “Blessing at Wedding Feast”. Jerusalem, Israel Museum, 180/51, fol. 121v. – Photo: Museum

feast; *figure 22*, in which men are in long robes usually worn by judges, scholars, teachers and their pupils, for special occasions and religious ceremonies.<sup>80</sup> One explanation for this plainness of dress might lie in the sumptuary laws promulgated by the Christians to restrict the richness of Jewish dress, or in a response to the periodic exhortations of Jewish moralists and religious leaders to limit the luxury of dress — and the splendor of weddings.<sup>81</sup> The Metzgers also opine that “a wave of austerity in the 1470s seems to have influenced the dress of Jews who followed Ferrara fashions”.<sup>82</sup> It might also be possible that, just as certain cabalistic and Talmudic texts were discreetly left out of the Miscellany, the Jews depicted here were more soberly and not too magnificently attired to avoid the not infrequent attacks, judicial persecutions, and censorship of the Christian Church (Mortara Ottolenghi 1989: 250, and Ta-Shem 1989: 46–7).

80 This is an illustration for the Book of Job, who is here seen as a wealthy Renaissance prince in front of his *palazzo* with his seven sons and three daughters (Gutmann 1978: 112–3 has both a reproduction and commentary). Reproduced also in Metzger 1982: 140.

81 Metzger 1982: 143, and 147: “Both for moral reasons and for fear of exciting the jealousy of the Christian populace.” Gutmann (1978: 107) comments that Synods of Jewish communities, such as the one held in Forlì in 1418, tried to prohibit by ordinance this “indulgence in lavish dress”. Sumptuary laws were included in the collections of rules, bylaws and restrictions, called *pragmatiche*, that the Jewish communities published periodically. None seems to be extant from mid-fifteenth-century Italy (Friedhaber and Manor 1990, and private correspondence with Shlomo Simonsohn, the leading historian dealing with Italian Renaissance and Lombard Jewry).

82 Metzger 1982: 132. Simonsohn and others have reported to me their scepticism regarding this undocumented statement.



22. Anonymous miniature, *Rothschild* Miscellany: "Book of Job". Jerusalem, Israel Museum, 180/51, fol. 64v. – Photo: Museum

What strikes one immediately is the contrast between the plainness of the dress and the richness of the codex the unknown patron commissioned. Whereas the majority of contemporary manuscripts contain a mere handful of miniatures, albeit depicting quite resplendent court dress, here there are more than three hundred text illustrations, richly ornamented with gold and lapis-lazuli.<sup>83</sup> Was the patron perhaps influenced by his own more austere and less fashionable

83 Mortara Ottolenghi (1989: 246) calculates that the extremely precious parchment and colours and the abundant gold made the cost of the Miscellany come to between 2,500 and 3,000 imperial lire, the equivalent of half the taxes paid by the 400–500 Jews living in the Duchy of Milan at the time.

Ashkenazy background?<sup>84</sup> Another explanation may be that the artist, with so many miniatures to provide, chose an uncomplicated model, in terms of dress, for his human figures; one that he could repeat throughout.<sup>85</sup>

It is interesting to note, furthermore, that in this codex alone, many of the women have their hair and neck covered with a distinctive white coif, wimple or veil, in an apparently characteristic manner of married Jewish women. The cone headdress, seen in the *frontispiece*, was never adopted by Italian women and was only worn in Italy by foreigners.<sup>86</sup>

Despite these differences in apparel, all three images of Jewish festivities (figs. 14, 19, and *frontispiece*) show men and women dancing together and not in separate lines or circles as was Jewish custom (though not law).<sup>87</sup> Indeed, they also have in common the total lack of a style or treatment distinguishable from the non-Hebrew illuminations of the same period.<sup>88</sup> Despite the fact that experts like Cecil Roth and Luisa Mortara Ottolenghi dismiss the idea that

[the] Biblical prohibition of representing any living being lest it should serve for purposes of religious worship, effectively stifled any possibility of artistic expression among Jews, [Roth 1966: 35]<sup>89</sup>

scholars today agree that these miniatures were almost certainly the work of Christian painters.<sup>90</sup>

84 Metzger (1982: 132) states that the German background of the manuscript's owner "may also explain the less fashionable look of the rest of the clothes in the illustrations".

85 This is the thesis supported by at least one art historian I talked to, as well as by Shlomo Simonsohn. Mortara Ottolenghi (1989) attributes the Rothschild illuminations to various artists who, she believes, were probably connected to the important Lombard workshops of Bonifacio Bembo and Cristoforo De Predis (*frontispiece*). Narkiss (1969: 152) agrees with Mortara Ottolenghi that stylistic differences suggest at least three artists, but indicates an affinity with Ferrara and the Borsone d'Este Bible miniatures, while Gutmann (1978: 112) suggests an atelier where several artists worked.

86 Metzger 1982: 132. For information on "copricapi Oltralpe", see Venturelli 1994: 336 and footnotes 3–5.

87 Metzger (1982: 217, caption of miniature) claims: "The women's hair is covered [...] indicating that the couples are married. Apart from married couples and close relations, rabbis forbade members of the opposite sex to dance with each other at balls." However, in Italy certain rabbis waived these "rules" at weddings and during Purim. See footnote 64 above.

88 Mortara Ottolenghi (1981: 41) comments about "la continua osmosi tra la cultura cristiana e quella della minoranza ebraica" and the impossibility to understand "l'opera d'arte ebraica —sia essa prodotta da artisti ebrei o dovuta ad una committenza ebraica che ne ha affidata l'esecuzione ad operatori non ebrei— se non nella generale ottica dell'arte non ebraica del tempo e del luogo [...]" Roth (1966: 38) claims that "the decoration of the Hebrew Biblical Manuscripts are not necessarily distinguishable in style or treatment from the non-Jewish and non-Hebrew manuscripts of the same period. Affluent Jewish householders (particularly in Italy), culturally assimilated to their environment, desired to have the Hebrew books in their libraries illuminated in the same way as those owned by their Christian neighbors [...] entrusting the work perhaps to the same hands [...] (usually though not invariably Christian). [...] There is nothing Jewish about the manuscripts except the language in which the text is written."

89 Mortara Ottolenghi (1988: 72) affirms that while the Jews excluded any form of "adorazione delle immagini, essi hanno ornato di pitture e mosaici le loro antiche sinagoghe, hanno scolpito le pietre tombali dei loro cimiteri, hanno soprattutto decorato i loro manoscritti con splendide miniature". See instead Gutmann (1978: 8–14) on the complex background of Jewish attitudes to the Second Commandment ("Thou shalt not make unto thee any graven image [...]").

90 In his foreword to Narkiss 1969: ii, however, Roth states: "In the light of recent researches it is more logical to assume that even the most sumptuous Hebrew manuscripts were as likely as not to have been illuminated as well as written by Jews." Metzger (1982: 188) writes: "Unfortunately, the only copyists [in Jewish iconography] who are seen writing, write from left to right and from the left-hand to the right-hand page — probably indicating that the illuminator of Ms. Rothschild 24 was not Jewish." Roth adds that while the Jewish artist-scribes sometimes identified themselves, and the Christians can be identified on stylistic grounds, there is still a large proportion of anonymous borderline cases. Occasionally the way the narrative in a painting proceeds —from right to left or left to right— can suggest the solution.

While we know the name of the Jewish scribe of the 1435 codex (fig. 19), written in italic Hebrew script, and that of his “patron” (or “padròn”), the name of the miniaturist is unknown.<sup>91</sup> The Rothschild Miscellany (fig. 17) and the Maimonides *Mishne Torah* of the Purim scene (fig. 14), are, on the other hand, anonymous, written around 1470, in a typical Ashkenazic scribal technique. Both these codices could well have been commissioned by one of the affluent German-Jewish banking families which had settled in northern Italy.<sup>92</sup> One name only appears in the Rothschild Miscellany, that of Moshé Ben Yekutiel ha-Kohen, mentioned in the Sabbath benediction. Luisa Mortara Ottolenghi believes she has identified him not only as the banker Mose Furlano, whose family had moved from Germany to settle in Treviso, but also as the patron of the codex. She claims he was totally integrated into Italian society, and lent money to no less a personage than the Duke of Milan.<sup>93</sup>

\*

Summing up then, these four images, three of which from very distinct sources, show dancing performed by one, two, and perhaps three couples, and accompanied by different musical instruments, all played without any notation.<sup>94</sup> The images furnish new insights concerning dance in different regions of fifteenth- and sixteenth-century Italy, among different social *strata*, and on and for different occasions. In figure 3 the scene is set in southern Italy and specifically in Aragonese Naples in 1486. A pen and ink drawing in a craftsman’s chronicle depicts two couples dancing, accompanied by three wind instruments, at a betrothal ceremony in the great hall of a castle in the presence of the King and Queen. Next, the woodcut frontispiece of a play printed in 1523 (fig. 6) shows a traditional (rustic?) dance from central Italy performed indoors by a single couple to the accompaniment of a bagpipe. Finally, in the two beautifully painted miniatures from northern Italian books of Jewish laws and customs (figs. 14 and *frontispiece*), there are, on the one hand, richly attired Italian Jews dancing at a masked ball on the feast of Purim, accompanied by pipe and tabor; and, on the other, what would appear to be middle-class urban Jews dancing to a lute at a private wedding. The images, as we have seen, do not necessarily reflect their provenance: the royal scene being depicted by an artisan “of the people”, the “popular” dance prefaced to the work of a poet and playwright, a Jewish holiday represented by an Italian—Christian—miniaturist, while a bourgeois wedding dance—Italian style—is chosen to illustrate a religious Hebrew hymn.

It would appear, furthermore, in these and in many other well-known examples not discussed in this article, that dance images—whether the work of known artists or anonymous craftsmen—do not necessarily give a completely “authentic” picture of the dances of fifteenth-century Italy. But neither, it is important to realize, does any other source: not the dance music, nor the dance treatises with their choreographies; not the literary references, nor the chronicles. As has been said, dance music at this time was part of a rich oral tradition, and those rare examples of written notation that have come down to us may be either theoretical polyphonic

91 See footnote 75 above. According to Mortara Ottolenghi (1981: 43), the scribe did the work “per il suo patrono Mordecai figlio di Avigdor”—and one wonders if this means his *patron* or his *master* in the atelier. (Florio 1972 gives “padrone: a master, a patron, a sir, an owner, a lord [...]”.) For the script, see footnote 56 above.

92 Simonsohn 1989: especially 36. Beit-Arié 1989: 111, and Gutmann 1978: 29.

93 Mortara Ottolenghi 1989 (see also 1988: 72), as well as Narkiss 1969: 159, and Gutmann 1978: 114, who thinks Moshé Ben Yekutiel ha-Kohen “is possibly the patron”.

94 See Pirrotta 1984 and Sparti 1993: 13, 63 for the tradition of “unwritten music”.

exercises,<sup>95</sup> or mere “skeletons” of what the music would have sounded like in performance (in three or four voices, and with ornamentation and improvisation).<sup>96</sup> As to the choreographies described in the contemporary treatises, there are innumerable questions regarding steps, style, and interpretation, since much was simply taken for granted at the time and hence left unsaid.<sup>97</sup> Besides this, there is the wealth of dances *not* included in the treatises, such traditional and popular dances as the *martorella*, the names of which continue to come to light in contemporary music, archival documents, chronicles, and literary sources.<sup>98</sup> Literary and documentary sources are important, even if they do not necessarily tell us much about the dances mentioned, or furnish specific particulars. Fifteenth-century chroniclers at courts, for example, were interested in documenting the “magnificent”, that is, the spectacular and the costly,<sup>99</sup> and so referred in some detail to the pantomimed and costumed *moresche*,<sup>100</sup> dismissing the social dancing that took place with comments like, “[...] accompagnorno suso la sala grande, et ivi ballato per spazio de due hore [...].”<sup>101</sup>

Thus, images of Quattrocento and Cinquecento dance, though not sketched from life and certainly not “photographic” documentation, can, nevertheless, add another, significant, dimension to our incomplete understanding of both the circumstances and techniques of the performance of Renaissance dance, even if limited to the viewpoint of a patron or set in contemporary artistic conventions.

95 See, for example, the settings of “La Spagna” in the *Capirola Lute Book*, and Diego Ortiz’s improvisations on “tenori” in his *Tratado de glosas* (1553).

96 See Sparti 1993: 63 and footnote 2; 72, footnote 35.

97 No descriptions of steps, for example, are given, though there are some clues, and the duration of each step is known which, when the dance music is available, makes at least a basic reconstruction possible.

98 This is an area of research which I have begun to pursue.

99 For “the policy of magnificence”, see Tuohy 1982: chs. 3–4; Sparti 1993: 15 and footnote 39, 56 and footnote 33, 57; and Sparti 1996: especially 43–5.

100 In the Quattrocento, *moresca* was the term most often used for a mimed or danced interlude performed during banquets and plays (a precursor of the sixteenth-century *intermedio*). It could portray allegorical, heroic, exotic, and pastoral scenes and was danced by courtiers and dancing-masters in costume. For descriptions of this type of *moresca*, see Sparti 1993: 53–6, and Pirrotta and Povoledo 1975: 54–63, and particularly 58.

101 The citation is from Sanuto’s *Diari*, IV (Jan. 1501), 227. Similar recordings are reported in Sparti 1996: 43.

## References

### Primary Sources

#### Abbreviations

Fl	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana.
Fn	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.
MOe	Modena, Biblioteca Estense.
NYp	New York Public Library, Dance Collection.
Pa	Paris, Bibliothèque Nationale.
Rvat	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.
Sc	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati.

#### Domenico da Piacenza

ca. 1455 *De arte saltandi et choreas ducendi*. Pa, f. ital. 972. [includes music]  
D. R. Wilson, *Domenico of Piacenza [...]*. Cambridge: Early Dance Circle, 1988.  
Edition and translation: A. W. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1995, vol. 1.

#### Antonio Cornazano

1455/65 *Libro dell'arte del danzare*. Rvat, Capp. 203.  
C. Mazzi, "Libro dell'arte del danzare." *La Biblio filia* 17 (1915). Translation: M. Inglehearn and P. Forsyth, *The Book on the Art of Dancing. Antonio Cornazano*. London: Dance Books Ltd, 1981.  
Edition and translation: A. W. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1995, vol. 1.

#### Guglielmo Ebreo

1463 *De pratica seu arte tripudii*. Pa, f. ital. 973. [includes music]  
Edition and translation: B. Sparti, *Guglielmo Ebreo da Pesaro. De Pratica seu arte tripudii*. Oxford: Clarendon Press, 1993.  
ca. 1474 *De pratica seu arte tripudii*. Sc, L.V. 29.  
C. Mazzi, "Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentistico di balli." *La Biblio filia* 16 (1914–15): 185–209. [incomplete edition]  
ca. 1477 *De pratica seu arte tripudii*. Fn, Magliab. XIX, 88.  
F. Zambrini, *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo pesarese*. Bologna, 1873.  
Reprint Bologna: Forni, 1968.  
ca. 1477 *De pratica seu arte tripudii*. MOe, ital. 82, a.J.94.  
G. Messori Roncaglia, *Della virtute et arte del danzare*. Modena, 1885.  
ca. 1480 *De pratica seu arte tripudii*. ("Giorgio" copy) NYp, MGZMBZ-Res. 72–254.  
A. Francalanci, "The 'Copia di M° Giorgio del Giudeo di ballare basse danze e balletti'" [...]." *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 14 (1990): 87–179.  
1510 *De pratica seu arte tripudii*. Fl, Antinori 13.  
B. Pescerelli, "Una sconosciuta redazione del trattato di danza di Guglielmo Ebreo." *Rivista italiana di musicologia* 9 (1974): 48–55.  
A. W. Smith's edition and translation (see above) has made partial (comparative) transcriptions of these treatises (vols. 1 and 2).

#### Giovanni Ambrosio (alias Guglielmo Ebreo)

ca. 1471/74 *De pratica seu arte tripudii*. Pa, f. ital. 476. [includes music]  
Edition and translation: A. W. Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1995, vol. 1. Barbara Sparti's edition and translation (see above) includes all the additional material from this copy of *De pratica*. For a transcription of Ambrosio's autobiography, see F. A. Gallo, "L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro." *Studi Musicali* 12 (1983): 189–202.

## Secondary Literature

Barberi, Francesco  
1969 *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e Cinquecento*. Milan: Il Profilo.

Beit-Arié, Malachi  
1989 “A palaeographic and codicological study of the manuscript.” *The Rothschild Miscellany*. Companion volume. London: Facsimile Editions, and Jerusalem: The Israel Museum: 91–124.

Borghesi Bichi, S., and L. Banchi  
1898 *Nuovi Documenti per la Storia dell’Arte Senese*. Siena: E. Torrini.

Bühler, Curt F.  
1952 “The thirteenth recorded manuscript of the *Cronaca di Partenope*.” *Publications of the Modern Language Association of America* 67: 580–4.

Carboni, Fabio, and Agostino Ziino  
1982 “Una nuova testimonianza musicale per la ‘Nencia da Barberino’.” *Musica popolare e musica d’arte nel tardo medioevo*. Palermo: Officina di Studi Medievali: 253–80.

Castelli, P., M. Mingardi, and Maurizio Padovan  
1987 *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Pesaro: Gualtieri.

Compasso, Lutio  
1995 *Ballo della Gagliarda*. Florence: 1560. Facsimile with introduction by Barbara Sparti. Freiburg: “fa-gisis” Musik- und Tanzedition.

Cornazano, Antonio  
1865 *Proverbi di messer Antonio Cornazano in facetie*. Bologna: G. Romagnoli. Reprint Bologna: Forni, 1865.

D’Accone, Frank  
1997 *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena ..., 1200–1600*. Chicago: University of Chicago Press.

Fava, Domenico  
1936 *I libri italiani a stampa del secolo XV con figure della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Milan: Hoepli.

Filangieri, Riccardo  
1956 *Una cronaca napoletana del Quattrocento*. Napoli: L’Arte Tipografica (Accademia Nazionale di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli).

Florio, John  
1598 *A Worlde of Wordes* (Dictionary of Italian into English). London: Arnold Harfield for Edw. Blount. Reprint: Hildesheim 1972.

Friedhaber, Zvi, and Giora Manor  
1990 “The Jewish dancing master in the Renaissance in Italy, in the Jewish and Gentile communities and at the ducal courts.” *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Edited by Maurizio Padovan. Pisa: Pacini: 11–25.

Gutmann, Joseph  
1978 *Hebrew Manuscript Painting*. New York: G. Braziller.

Harrán, Don  
1980 “Strambotto.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan: vol. 18: 198.

Hind, Arthur M.  
1935 *An Introduction to a History of Woodcut*. Boston & New York: Houghton Mifflin.

Kristeller, Paul  
1897 *Early Florentine Woodcuts*. London: K. Paul, Trench, Trübner.

McGee, Timothy  
1992–5 “Misleading iconography: the case of the ‘Adimari Wedding Cassone’.” *Imago Musicae* 9–12: 139–57.

Metzger, Mendel  
1976 “Un Mahzor italien enluminé du XV<sup>e</sup> siècle.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20/2: 159–96.

Metzger, Thérèse and Mendel  
 1982 *Jewish Life in the Middle Ages*. Secaucus, NJ.: Chartwell Books.

Mortara Ottolenghi, Luisa  
 1981 "Alcuni manoscritti ebraici miniati in Italia Settentrionale nel secolo XV." *Arte Lombarda* 60: 41–8.  
 1983 "Miniature ebraiche italiane." *Italia Judaica* (Rome): 211–29.  
 1988 "Il codice errante: un tesoro dei Rothschild." *Franco Maria Ricci (FMR)* 59: 66–77.  
 1989 "The illumination and the artists." *The Rothschild Miscellany*. Companion volume. London: Facsimile Editions, and Jerusalem: The Israel Museum: 127–251.

Narkiss, Bezalel  
 1969 *Hebrew Illuminated Manuscripts*. Jerusalem: Keter Publishing House, and New York.

Padovan, Maurizio  
 1985 "Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche." *La Danza Italiana* 3: 5–37.

Padovan, Maurizio, ed.  
 1990 *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Proceedings of the 1987 Pesaro Conference. Pisa: Pacini.

Pirrotta, Nino, and Elena Povoledo  
 1975 *Li due Orfei*. Turin: Einaudi. English translation *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, translated by K. Eales. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Pirrotta, Nino  
 1984 "The oral and written traditions of music." *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge (MA): Harvard University Press: 72–9.

Rava, Carlo Enrico  
 1969 *Supplément à Max Sander Le Livre à figures italien de la Renaissance*. Milan: Hoepli.

Roth, Cecil  
 1966 "The decoration of the Hebrew Biblical manuscripts." *Manoscritti Biblici ebraici decorati provenienti da biblioteche italiane [...]*. [Exhibition catalogue]. Edited by A. Martelli and L. Mortara Ottolenghi. Milan: ADEI-WIZO: 35–8.

Salmen, Walter  
 1995 "“Alla tedesca” oder “Welsch” tanzen," *Italia-Austria alla ricerca di un passato comune*. Edited by Paolo Chiarini and Hubert Zerman. Rome: Istituto Italiano di Studi Germanici: 207–18.

Sander, Max  
 1942 *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*. Milan: Hoepli.

Sanuto, Marino  
 1879–903 *Diarii*. Edited by R. Fulin, F. Stefani, et al. Venice: F. Visentini.

Segarizzi, Arnaldo  
 1913 *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R[eale] Biblioteca Nazionale di S. Marco Venezia*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Simonsohn, Shlomo  
 1989 "Historical background to the manuscript." *The Rothschild Miscellany*. Companion volume. London: Facsimile Editions, and Jerusalem: The Israel Museum: 17–36.

Sparti, Barbara  
 1993 *Guglielmo Ebreo da Pesaro. De Pratica seu arte tripudii*. Oxford: Clarendon Press.  
 1996 "The function and status of dance in the 15th-century Italian courts." *Dance Research* 14/1: 42–61.

Ta-Shem, Israel  
 1989 "The literary content of the manuscript." *The Rothschild Miscellany*. Companion Volume. London: Facsimile Editions, and Jerusalem: The Israel Museum: 39–88.

Tietze, Hans  
 1911 *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.

Toschi, Paolo, ed.  
 1964 *Stampe popolari italiane dal XV al XX secolo*. Milan: Electa.

Tuohy, Thomas J.  
 1982 *Studies in Domestic Expenditures at the Court of Ferrara: artistic patronage and princely magnificence*. Ph.D. dissertation, London University: Warburg Institute.

*Barbara Sparti*

Valenti, Cristina  
1992     *Comici Artigiani*. Modena: Franco Cosimo Panini.

Venturelli, Paola  
1994     “Le dame del Casino di caccia Borromeo in Oreno: tracce per un discorso sul sistema della moda femminile milanese intorno alla metà del Quattrocento.” *Mirabilia Vicomercati*. Edited by Graziano Alfredo Vergani. Venice: Marsilio: 335–59.

## Text and image as evidence for posture and movement style in seventeenth-century Spain\*

Lynn Matluck Brooks

The body in motion —the body frozen eternally into a pose: these are the poles of human movement with which this essay is concerned. Particularly crucial in the study of seventeenth-century Spanish dancing, pictorial representations of stance, gesture, and motion are nearly the only source available to supplement the verbal texts that have come down to us about dancing in this period and place. In the dancing manuals, references, and information available from Spain's Golden Age, there is but one visual illustration accompanying a verbal text: the drawing of foot placement for the two sorts of *reverencias* described by Juan de Esquivel Navarro in his *Discursos sobre el arte del dançado* (Seville, 1642, fol. 22r) (fig. 1). This one illustration is important, and I shall return to it, but it leaves much unsaid and unseen.

This dearth of visual depiction is in contrast to Italian and French dance texts of the period, which typically do include some visual material along with the verbal information.<sup>1</sup> Compounding this problem is the very nature of Spanish painting in the Golden Age which, even more than Flemish, French, and Italian work of the period, is overwhelmingly dominated by religious themes and portraiture, with but a minuscule proportion of work devoted to *genre* or popular subjects, and little visual evidence extant in the way of stage illustration.

The difficulties of working with pictorial images as support for dance reconstruction have been acknowledged by scholars<sup>2</sup> and yet it is rare to encounter a dance history text that is not supplemented by —if not chock full of— images of movement taken from etchings, pottery, drawings, paintings, sculpture, photos, and other sources of visual art. Dance is, indeed, so highly visual an art form that we feel cheated if we cannot somehow glimpse it even in the most fleeting or fragmented way. The lack of recording techniques for dance, in the form of either notations or film/video documentation, for so much of our history leaves us hungry for whatever else we might grasp to fill the void. This thirst for the image makes it tempting to classify pictures as dance that might not have been intended to show any such thing, forcing extra caution on the scholar.<sup>3</sup> What we can and cannot learn from visual art sources can be determined only when the researcher immerses himself in the texts, music, and history of the period and place under study, thereby developing a sense of the locus of possibilities within that culture, and the ways that the available visual images might fit into, or remain outside of, the rest of that world.

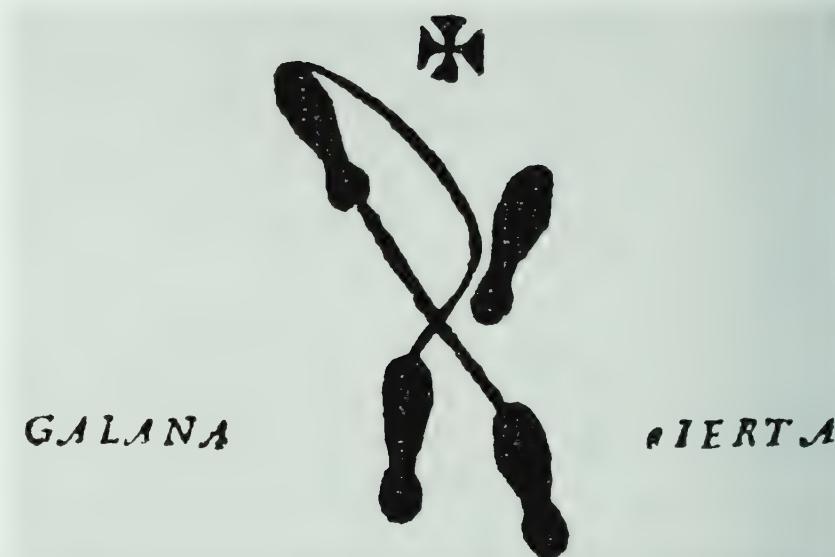
In seeking, therefore, to confirm or challenge the mental images and physical reconstructions that I developed from the written sources about Spanish dancing during the Golden Age, I scoured

\* This article is based on a paper given at the 8th international meeting of the ICTM Study Group for Musical Iconography in Sedano (Burgos) in May 1996. The theme of the meeting was "Music and dance in pictures of popular and courtly feasts in Southern Europe, 1500–1750".

1 See, for example, texts by Arbeau, Beaujoyeaulx, Caroso, and Negri, listed in the References.

2 For a valuable discussion of this subject, see Seebass 1991.

3 Such a case is discussed by Barbara Sparti in her article "Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations, 1470–1550", *this Journal*, 9–37.



1. Juan de Esquivel Navarro, 1642. Foot positions for the bow, from text *Discursos sobre el arte del dançado*. – Photo: author

available pictures of movement, stance, gesture, and demeanor. Rare, although not entirely missing, were actual images of dancing, but the most valuable sources were those works depicting stance, demeanor, and gesture, since these features of movement were critical to the dancing and dance education of the period under study.<sup>4</sup> The main subject of this essay, then, is *not* iconography of dance itself, but rather images offering evidence of posture and gesture that have parallels strongly suggested by dance texts and related verbal sources. In a few instances, reference is made to representations of dancing or related theatrical movement. These visual supports are intended to fill in a part of the overall picture of movement as it was done and understood at the time here investigated, so that the locus of possibilities alluded to above can be more clearly established. Not only Spanish painting of the period, but other sorts of illustration (engravings, drawings, and designs) came to light, allowing some glimpse of how Spaniards saw their physical selves, how they saw one another, or how they wished to be seen.

A caveat is necessary here: Spanish artists —like aristocrats and Spanish dancers, and Spanish culture in general— shared in a common western European aesthetic that reveals relationships as general as movement styles and visual art subject matter, and as specific as certain steps, or visual images lifted directly by Spanish artists from prints of works by foreign painters. As Jonathan Brown has noted (1991: 2):

Spanish painters of the Golden Age were well acquainted with the work of artists in Italy and Flanders, although they by no means followed their examples uncritically. Choosing to retain certain qualities while rejecting others completely, they transformed what they decided was useful into a new stylistic synthesis.

4 Seebass (1991: 37), citing Ghisi (1969), states that “attitude and position are the only elements usable for a credible analysis” of any pictorial image of movement.

Spanish art patronage, dominated primarily by the Crown, and secondly by the Church, also determined themes and styles that were acceptable for commissioned works to an extent that limited Spanish artists' freedom of exploration more than was experienced by artists of neighboring lands. What, then, do we see when we look at a representation of the body in Spanish art? We see many realistically drawn faces and figures that we could, with little difficulty, transpose into the modern period, particularly among those subjects depicted in genre and mythological works. We also see, in the royal and aristocratic portraiture, a formulaic representation of authority and control that leaves only a narrow margin for revelation of character. But, the very manner in which the royal painters, at the pinnacle of the Spanish art world, portrayed their subjects established the model to which social and political aspirants sought to conform. This was exactly the intent of the patrons. As José Antonio Maravall has pointed out regarding the art of this period (1986: 140):

Vigorous precepts were imposed on the themes, characters, destinies, and no less on the characters' feelings and modes of behavior, which was what counted. [...] What the artist did [...] was directed toward shaping the mentality of groups of people who viewed the art work.

The Spanish courtesy manuals published in this period, along with fencing texts and Esquivel's *Discursos*, all point to a world in which the individual was involved in the continuous process of modelling, making himself, shaping his person and behavior (Maravall 1986: 61, 169–79). Thus, the pictures, the courtly texts and dancing manuals, the lessons in comportment and dancing all shared a common ideal and didactic intent. If we cannot view each portrait as an exact portrayal of an individual, we can regard it as an emblem of ideal representation, a visual lesson to viewers. Similarly, in those religious themes, such as *Adorations of the Shepherds*, drawn from foreign models, Spanish artists nevertheless validate the portrayals of classes, such as peasants or kings, who—in this most doctrinaire of lands—were seen as worthy of association with the core of Catholic belief.

The major written sources for study of seventeenth-century Spanish dance are concerned with upper-class, or courtly, dancing. These sources include Juan de Esquivel Navarro's *Discursos sobre el arte del dançado* (Seville, 1642), Juan Antonio Jaque's *Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja* (Toledo, ca. 1680), several documents among the Papeles de Barbieri in the Biblioteca Nacional, and the *Reglas de danzar* (late-sixteenth/early-seventeenth century?) of the Archivo de la Real Academia de la Historia. The longest work, Esquivel's *Discursos*, is particularly valuable not only for the detail that its book-length permits, but also because its focus is, in large part, on pedagogy, so that details of stance, comportment, and technique are provided. However, the limitations of this source must also be borne in mind: the technique with which Esquivel is concerned is suitable only for men; he does not discuss how this technique might need to be altered for a woman's performance, given the elaborate dress and the prudence expected of a lady of polite society;<sup>5</sup> his language is often obscure, and few other sources are available for its elucidation or confirmation of his statements. Further, the technique is entirely geared at the upper—or upwardly mobile—class. In his excoriation of those following unsuitable pedagogy and performance practices, however, Esquivel does provide some important information about how “the other half” danced. Additional sources for popular dancing can be found in theological tractates, often denouncing common practices; in texts by scholar-gentle-

5 Aubrey Bell (1944: 99) comments that the high-heeled *chapines*, immense farthingale skirt, capacious sleeves, and elaborate netting and headgear made movement so difficult for ladies that this circumstance might explain the passion for dramatic heroines to dress as men.

men turning an observant, almost anthropological eye on local customs; and in theatrical texts where popular dances are not only indicated by name for inclusion in the performance, but are often described and contrasted with the courtly style, frequently in a satirical context.<sup>6</sup> Dictionary definitions of the two terms for dance in Spanish —*danza* and *baile*— provide further important information regarding stylistic contrasts between popular and courtly dancing.<sup>7</sup>

For examination of both texts and pictures, I will employ the method known as Laban Movement Analysis (LMA), a systematic schema developed by Rudolf Laban (1879–1958) and his followers. As a Certified Movement Analyst trained in this system, I have come to appreciate its clear delineation of movement categories, themes, and qualities, its articulated vocabulary, and its widely used notation. While LMA is typically applied to movement observation of live or filmed subjects, one of its major proponents, Irmgard Bartenieff, used it extensively in analysis of photography and drawing, providing a model that can be followed in similar studies (Bartenieff and Lewis 1980). In working on reconstructions of dance movement, I also have consistently applied LMA to performance, creating analytical continuity between the physical embodiment of the movement under study and its representation in pictures.<sup>8</sup>

**Excursus:** Four general areas are included in the conceptual scheme of Laban Movement Analysis: the body, space, effort, and shape. Under the category of “the body” is included such information as body architecture, body part relationships, body part actions and range, muscular sequencing and patterns, and use of breath. Investigations of space constitute “space harmony” theory, which encompasses spatial directions, dimensions, planes, pathways, countertensions, and “scales” of bodily movement through environmental space, where space is seen as a dynamic partner in human motion. Central to Laban’s conception of space in this scheme was his use of particular geometric solids, or “crystals” to organize and identify spatial points and pathways in relation to which the mover stretches, reaches, retreats, and gestures as his body and movement explore and define his kinesphere—the reach- or action-space surrounding himself. Effort theory, on the other hand, explores the qualitative aspect of movement most fully: *how* we get where we are going, rather than the actual points through which or to which we move. Effort reveals the mover’s attitude at a given moment toward each of four factors: flow, weight, space, and time. Each of these factors moves in a continuum between the “condensing” and the “indulging” poles of dynamism: flow is bound when condensed and free when indulgent; weight is strong when condensed and light when indulgent; condensing space leads to directness, while indulging in space leads to indirectness; condensing time results in quick or sudden actions, while indulging in time results in sustainment. The category of “shape”, another important component of movement dynamics, is also known as identification of “modes of shape change”, of which there are three major categories: shape-flow—in which the body relates its shape to itself and its own inner workings; directional movement—in which one makes bridges in the form of spokes or arcs from the body to the space and objects around; and shaping—carving and manipulating the space and objects in that space with the whole body or individual body parts. LMA is valuable in analysis of what movement is done, by which body parts, how these are interconnected, what the relationship of the body is to space, and which movement dynamics are employed. Posture, gesture, and the integration of these aspects of movement can be addressed by Laban’s system, and thus are available for analysis in performance as well as in visual art depiction.

- 6 See, for example, Padre Juan de Mariana’s *Tratado contra los juegos públicos* (ca. 1600); Rodrigo Caro’s *Días geniales o lúdicos* (1626); and Emilio Cotarelo y Mori’s *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas [...] siglos XVI–XVII* (1911).
- 7 Covarrubias 1943: 156: “bailar/baylor”. See also discussions in Brooks 1988: 35–9, Capmany 1931: 170. The meanings of Spanish terms for dance in the Golden Age are open to controversy, and invite further investigation. I would note here that discussion at the 1996 meeting of the International Council for Traditional Music’s Study Group for Musical Iconography, held in Sedano (Burgos), Spain, indicated considerable disagreement about any distinction in meaning between the terms noted here.
- 8 For further information on Laban Movement Analysis, see Bartenieff and Lewis 1980, Dell 1977, and Laban 1974. On LMA applied to performance of Spanish Golden Age dance, see Brooks 1992.

## **Stance: posture/gesture**

What are some of the hallmarks of the refined style that Esquivel espoused for his students—a style supported by the additional documents mentioned above—and how does this style contrast with popular dance movement? Turning first to the basic stance<sup>9</sup> from which the dancer begins and to which he returns at quiet moments, Esquivel is precise about gentlemanly bearing, which is built on the foundation of the basic foot position, the *planta natural*, illustrated by Esquivel in his discussion of the *reverencia* (fig. 1). The body stretches upward from this stance with a strong vertical stress, the head and neck aligned above a lifted spine, the pelvis centered over the supporting leg, feet placed in the *planta natural*. This verticality is maintained both during stillness and motion, as Esquivel states: “Hase de poner en el puesto con mucho desenfado, el cuerpo bien derecho”.<sup>10</sup> In the portrait of Philip IV, painted by Velázquez in 1624, this posture is depicted (fig. 2).<sup>11</sup> Note also that, in this portrait, the knees are stretched, a feature far clearer in most seventeenth-century portraits than in a painting by Titian of a century earlier, his *Charles V with a Hound* (fig. 3).<sup>12</sup> The Titian portrait was not drawn from a direct sitting by the Emperor, but rather was based on a contemporary work by Austrian artist Jakob Seisenegger, although Titian had met Charles in person at an earlier time (Hope 1980: 76–8; Panofsky 1969: 182–4). Thus, the several layers of interpretation and cultural norms interpolated between Charles himself and the artist’s representation make increasingly complex the analysis of this work. Was Charles’s bearing in that portrait representative of the Emperor’s actual stance? Had stance changed in the time between the Seisenegger/Titian portrait and the Velázquez work, becoming more severe along with the inflexible *etiqueta austriaca* so marked at the Spanish court? Or did Velázquez understand the significance of emphasizing this restrained stance? As I will discuss later, the quality of verticality is stressed not only in comportment and stance in seventeenth-century Spanish dancing texts, but also in movement range, which carries the body through the middle-to-high levels of space. Note that the absolute verticality of the aristocratic Spanish stance, along with the uniformity of foot placement, is evident and distinct in a French portrayal of the meeting between King Philip IV of Spain and King Louis XIV of France at the time of the marriage between Louis and the Infanta Maria Teresa.<sup>13</sup>

Another key concern in Spanish depictions of courtly deportment is the use and placement of the arms, which descend from the lifted stance, supported from the back, with elbows only slightly rounded. In dancing, this position would be changed only in a very few cases, such as the preparation for a turn, for which contemporary Italian dancing manuals do illustrate an arm preparation.<sup>14</sup> Other than these few instances, arm movement is restrained, in order to keep the style of dancing well within the bounds of licit behavior. If the arms *do* gesture, the movement is contained, always below shoulder height. As we shall observe in illustrations presented throughout this essay, if gentlemen gesture, the arms rarely reach, and never exceed, shoulder height, nor is full spatial range used, but rather the limb stops short of extension beyond the range of personal space encapsulating the figure. Esquivel also comments on eye focus in his discussion

9 Esquivel (1642) discusses comportment and performance style most fully in the following sections of the *Discursos*: fols. 10r–13r, 18r–21r.

10 “One must place oneself with much freedom, the body very straight” (Esquivel 1642: fol. 22r).

11 *Philip IV*, 1624, oil, 1.999×1.028 m; New York, Metropolitan Museum of Art.

12 *Charles V with a Hound*, 1532–33, oil on canvas, 1.92×1.11 m; Madrid, Prado Museum.

13 Charles Lebrun, ca. 1664. *Meeting of Philip IV and Louis XIV on the Isle of Pheasants*. Tapestry after the original by Lebrun, cartoon by Mathieu père, 5.15×6.97 m; Versailles Museum; reproduced in López-Rey 1968.

14 For example, see Negri 1969: 90.

Lynn Matluck Brooks



2. Diego Velázquez, *Philip IV*, 1624. New York, Metropolitan Museum of Art. – Photo: Museum



3. Titian, *Charles V with a Hound*, 1532–33. Madrid, Prado Museum. – Photo: Museum

of comportment, where he notes that the gentleman dancing must “llevar los ojos serenos mirando al descuido donde le pareciere”.<sup>15</sup> In effort terms, this “serene” focus is defined by fluctuating free and bound flow, as well as alternating directness and indirectness. This focus also contributes to the quality of peripheral spatial tension, defining the edge of the figure’s kinesphere, protecting him from encroachment. This constellation of efforts, shape, and spatiality yields to the dancer a comportment that is Esquivel’s goal when he comments that “verdaderamente el Dançado es un descuido cuydadoso”.<sup>16</sup> The stance outlined above, visible in portraiture and described in Esquivel’s dancing manual, demonstrates the continuum between dancing school training and social behavior, which Esquivel is careful to detail in Chapter V of his book. This stance is supported not only by Spanish courtesy texts of the period, but also by contemporary fencing treatises — swordsmanship being an art closely linked to that of dancing.<sup>17</sup>

While the written sources offer little direct information regarding ladies’ dancing, we can compare depictions of gentlemen and ladies in portraiture to see if common themes emerge. In royal portraits by Velázquez, we see the standard formula for presenting ladies (*fig. 4*):<sup>18</sup> the torso is held and vertical, the arms rest in either a downward or side-low position, the head balances above the spine, and the feet are unseen, but appear to support stretched legs. In short, the stance is very similar to that of the gentlemen shown above. Zurbarán’s depictions of female saints support this image (see, for example, his paintings *St Ursula* and *St Marina*, 1641–58);<sup>19</sup> whether dressed as peasants or princesses, these holy women comport themselves with the aristocratic refinement and restraint that would be expected of saints in this land where the roles of God and Crown often overlapped.

In contrast to the considerable detail written about courtly composure, the stance of lower-class characters must be inferred, since it received little specific attention from writers of the time. In his courtesy text, Lucas Gracián Dantisco warns the aspiring gentleman against walking too slowly or too fast, swaying or shaking his body, letting the hands hang, and throwing the arms and legs about (Gracián Dantisco 1968: 181). These demeaning behaviors would exclude one from upper class society, presumably limiting one to a lower station. Similarly, Esquivel’s warnings against bending the knees, relaxing the torso, moving the arms, and taking disproportionately large stances or movements would point toward behaviors typical not of the upper, but of the lower classes. Indeed, illustrations of characters from working-class settings show a distinct difference in physical presentation. To find these, several categories of Spanish painting can be investigated: genre works, mythological paintings, portraits of non-aristocratic figures, and religious scenes where shepherds and workers are depicted.

While genre painting was not common among Spanish artists, exposure to Flemish art in Spain did result in a small number of such works. Both Velázquez and Murillo produced paintings of local subjects that reveal a far softer physical comportment than do their portraits of

15 “[...] carry the eyes serenely looking wherever you might see” (Esquivel 1642: fol. 21v).

16 “[...] truly the Dance is a careful nonchalance” (Esquivel 1642: fol. 21v).

17 In his courtesy manual of 1586, *Galateo Español*, Gracián Dantisco has some very explicit and humorous descriptions of the sort of incorrect stance against which he advises (1968: 181). For swordsmanship, see Hierónimo de Carança 1582: 28; and Luís Pacheco de Narváez 1625: 23; 1898: 58. I am very grateful to fencing master Ramón Martínez for several conversations on this topic and demonstrations during the spring and summer of 1995, including at the Twelfth Aston Magna Academy Meeting, “Cultural Cross-Currents: Spain and Latin America, ca. 1550–1750” (June–July 1995).

18 *Queen Isabel*, 1631–32, oil, 2.03 x 1.14 m; Switzerland, private collection.

19 Reproduced in Gállego and Gudiol 1987: figs. 387 (St Ursula, Paris, private collection) and 388 (St Marina, Provincial Museum of Fine Arts, Seville).



4. Velázquez, *Queen Isabel*, 1631–32. Switzerland, private collection. – Photo after López-Rey 1968

aristocracy.<sup>20</sup> In Velázquez's several *bodegón* scenes, we observe that the ramrod verticality of the spine, the continuity of line between back, neck, and head, and restrained planar depiction of the royal portraiture is exchanged for softer, three-dimensional postures. Arms, even fingers, gesture through space in various directions; heads bend and turn bearing faces rich in expressiveness; spines curve, sink, fall, and rotate. Some of Murillo's works give more opportunity for full-body study,<sup>21</sup> again reinforcing important distinctions between the bearing and depiction of peasants and princes. As in Velázquez's work, these figures are fully engaged physically —bending, gesturing, turning, leaning. Rather than an upward, vertical stance, they are pulled downward—sinking, folding, weighted to the earth. In a rarest of departures for Spanish artists of this period, Murillo even ventured into the world of the erotic: his *Two Women at a Window* and oddly titled *Group of Figures* show a directness and jollity of gaze, revelation of body parts and suggestive poses, physical daring and allure that remove these characters further than any other period works from the courtly physical ideal described above. Two lesser known artists of the period

20 Velázquez, *Three Men at Table*, 1618, oil, 1.07×1.01 m; St Petersburg, Hermitage Museum; reproduced in López-Rey 1968.

21 Bartolomé Murillo, *Old Woman and Young Boy*, 1670, oil on canvas, 1.47×1.13 m; Munich, Alte Pinakothek; reproduced in Brown 1991.



5. Pedro Nuñez de Villavicencio, *Genre Scene*, n. d. Paris, Louvre. – Photo: Museum

also provide interesting models of lower-class stance and movement. Pedro Nuñez de Villavicencio (1640–1700) created a lively action scene in which the arm gestures and spatial counterpulls between the upper and lower halves of the body are particularly vivid (fig. 5).<sup>22</sup> This artist's other genre paintings also display the roundedness, weight, countertensions, and lively gesture life familiar from Murillo's work (see, for example, his *Two Boys with Pumpkins* and *Two Peasant Children in a Landscape*).<sup>23</sup> In a humorous vein, José Antolínez's self-portrait, *Picture Merchant* (fig. 6),<sup>24</sup> shows a figure who starts out at ground level in the stance one might expect for the courtly portrait, but as the viewer's eye travels upward, he is disabused of this notion not only by the central figure's ragged clothing, but by the leaning of the upper torso and head and the directness of the arm and finger gestures. Similar stylistic features distinguish the movement of courtly figures who were not aristocratic, characters to whom Velázquez had regular access and whose portraits could vary from the formulas necessary for royalty.<sup>25</sup> These various dwarves, jesters, and other human "pets" and entertainers are depicted by the painter with wider than po-

22. *Genre Scene*, no date, pen and brown ink with gray wash, 227×331 mm; Paris, Louvre.

23. Reproduced in Sullivan and Mallory 1982: figs. 147 (*Two Peasant Children in a Landscape*, Paris, Louvre) and 148 (*Two Boys with Pumpkins*, n.d.; Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce).

24. *Picture Merchant*, 1670, oil on canvas, 2.01×1.25 m; Munich, Alte Pinakothek.

25. *Calabazas*, 1637–9, oil, 1.06×0.83 m; Madrid, Prado Museum; reproduced in López-Rey 1968.



6. José Antolínez, *Picture Merchant*, 1670. Munich, Alte Pinakothek. – Photo after Brown 1991

lite stances, bent and sinking postures, and gestures of the arm and head that place them outside the sphere of refined movement.

Similarly, in the religious subjects admitting portrayal of peasant figures, a typical postural depiction is evident: the figures fold into themselves and downward; the countertensions between limbs, torso, and head are clear, the potential energy of the figures is visible. Examples of *The Adoration of the Shepherds* make these points. Juan Bautista Maino's version (fig. 7)<sup>26</sup> weights the composition toward the figure leaning on the ground below the Christ child, while other shepherds bend over the baby, lean toward him, limbs folded into themselves as they surround the scene. In Zurbarán's depictions,<sup>27</sup> the shepherds are seen leaning, turning their heads, and gesturing energetically.<sup>28</sup> The tawny, muscular peasants in Ribera's *Adoration* (1640)<sup>29</sup> show more gestural restraint, but their bodies lean more powerfully in and over the Virgin and child, their weightedness adding to the potential power of their frames. Another theme, *St Thomas of*

26 *The Adoration of the Shepherds*, 1612–13, oil on canvas, 3.15 × 1.74 m; Madrid, Prado Museum.

27 *The Adoration of the Shepherds*, 1625–30, oil, 1.005 × 1.21 m; Barcelona, private collection; reproduced in Gállego and Gudiol 1987.

28 Zurbarán painted another version of this scene in 1638 (see Gállego and Gudiol 1987: fig. 129, *The Adoration of the Shepherds*, Grenoble, Musée des Beaux Arts).

29 Oil on canvas, 2.26 × 3.17 m; Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; reproduced in Pérez Sánchez and Spinosa 1992.



7. Juan Bautista Maino, *The Adoration of the Shepherds*, 1612–13. Madrid, Prado Museum. – Photo: Museum



8. Velázquez, *Bacchus*, 1628–29. Madrid, Prado Museum. — Photo: Museum

Villanueva *Giving Alms to the Poor*, interpreted by Valdés Leal,<sup>30</sup> shows a very active scene with “the poor” at different spatial levels, crawling, reaching, gesticulating, turning, talking, touching, pressing toward the calm, restrained figure of the saint who stands above the crowd.

Works with mythical themes, again few in number, offer another opportunity to explore an otherwise rarely glimpsed physicality. No figures could carry us farther from courtly restraint and comportment than Bacchus and Silenus, the latter figure shown —together with his followers— in a debauched scene by Jusepe de Ribera. His *Drunken Silenus*<sup>31</sup> is weighted to the earth, his belly bulging off his torso, limbs bent and head turned as his satyrs fold over and around him. Perhaps Ribera’s close proximity to Italian art and influence allowed him an image that would be regarded by Spanish standards as extreme. A delightful and more moderate paean to wine is shown in Velázquez’s painting of *Bacchus* (fig. 8).<sup>32</sup> Here, real people whom the artist might have seen on the streets of Seville or Madrid are depicted with a directness of glance, rounded, earthy postures, tilted heads and bent limbs that draw us far from the courtly ideal. Velázquez explored other mythological subjects as well, including *The Forge of Vulcan*

30 See Sullivan and Mallory 1982: fig. 52.

31 *Drunken Silenus*, 1626, oil on canvas, 1.85×2.29 m; Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte; reproduced in Pérez Sánchez and Spinosa 1992.

32 *Bacchus*, 1628–29, oil, 1.65×2.27 m; Madrid, Prado Museum.



9. Zurbarán, *Hercules Destroying the Erymanthian Boar*, 1634. Madrid, Prado Museum. – Photo: Archive of the Institute of Art History, University of Innsbruck

(1630),<sup>33</sup> *Mercury and Argus* (ca. 1659),<sup>34</sup> and *The Fable of Arachne* (1644–48).<sup>35</sup> These works gave the artist the opportunity to develop movement and character of a highly physical and expressive nature, featuring rounded, spiraling torsos, weighted centers of gravity, arm gestures extending to full range, body parts in three-dimensional counterpose. As in some of the religious works discussed above, the *Arachne* painting also provides an opportunity to juxtapose the working (class) figures with aristocratic personages appearing in the background of the composition, the latter with the typical “refined”, far less mobile posture of the upper class. Perhaps the

33 See López-Rey 1968: pl. 59.

34 See López-Rey 1968: pl. 158.

35 *The Fable of Arachne*, 1644–48, oil, 2.2×2.9 m; Madrid, Prado Museum; reproduced in López-Rey 1968.



10. Zurbarán, *Birth of St Peter Nolasco*, 1628–34. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. – Photo: Museum

mythological works to display the most powerful physicality are those by Zurbarán, whose paintings of the *Labors of Hercules* abandon the courtly ideal of stance, restraint, and placidity (fig. 9).<sup>36</sup> In these works, Hercules plants his feet wide apart, bends and lifts legs, tilts and leans his torso, moves his arms through a full spatial range, including overhead. His effortless actions are clearly visible in his nude state, revealing the strength and apparent suddenness of his gestures as they spoke, arc, and carve through space.

In several religious works, we are able to see the contrast in physicality between the aristocrats and the peasants. Zurbarán's *Birth of St Peter Nolasco* (fig. 10),<sup>37</sup> for example, shows several figures identifiable as gentlemen by their dress and bearing in rather theatrical stances gesturing towards the cradle. Two women, one presumably the baby's mother, the other a nursemaid, crouch and gesture over the child. The women, particularly the one farthest back near the cradle, show the rounded, counterposed positions more typically associated with popular characters. In that artist's *Birth of the Virgin* (1625–30), the aristocratic lady to the right of the composition stands in calm, vertical containment as the other figures bend, curve, fold, and

36 *Hercules Destroying the Erymanthian Boar*, 1634, oil, 1.32×1.53 m; Madrid, Prado Museum.

37 *Birth of St. Peter Nolasco*, 1628–34, oil, 1.66×2.12 m; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.



11. Zurbarán, *Benjamin*, 1641–58. United Kingdom, private collection. – Photo after Gállego and Gudiol 1987

gesture around the bed.<sup>38</sup> Other religious works conflate popular and aristocratic characterizations within one figure. Zurbarán's paintings of Jacob and his sons show these noble Israelites as still part peasant/nomad. Benjamin (fig. 11),<sup>39</sup> for example, stands in the *planta natural* position of the courtier, his torso lifted and aligned above this stance, but his aristocratic bearing is softened by his rotating head and his arms bearing implements, as well as his dress and sandaled feet. Similarly striking is the same artist's *David*,<sup>40</sup> in which this shepherd (destined to be king) is depicted as powerful both in authority and build, mixing in his dress, stance, and demeanor the humble and the elevated aspects of his nature.

One more thematic category of paintings depicts a mixture of classes in one frame: historical works commemorating important events, particularly military victories. In Maino's *Recapture of*

38 See Gállego and Gudiol 1987: fig. 44.

39 *Benjamin*, 1641–58, oil, size not stated; United Kingdom, private collection.

40 See Gállego and Gudiol 1987: fig. 441.

Bahía,<sup>41</sup> inspired by Lope de Vega's play *El Brasil Restituido*, the painting appears to have two spheres of action: one "upstage" and to the viewer's right, where the Count-Duke Olivares is placed, pointing to the King's portrait, the other "downstage" and to our left, where a wounded soldier/Christ figure is surrounded by people who hold, heal, and gesture toward him, all weighed downward in posture and garb (Brown 1991: 148–50). An interesting twist is given to a contemporary scene by Velázquez, whose *Surrender of Breda*<sup>42</sup> —also inspired by a stage work, Calderón's *El sitio de Breda*— gives the curving postures and active gestures to the noble protagonists, while the foot soldiers stand to the sides, more vertical in stance, if full of potential energy in their glances and self-referential gestures. Velázquez's (and Calderón's) point here seems to be the noble compassion of the leaders of the opposing armies, who meet as equals in valor, if not in circumstance, breaking through the usual formulas and restraints to make moving what is usually portrayed as cold ritual. The composition's evident departure from standard surrender treatments, epitomized in the altered bearing of the main figures, makes this work outstanding —memorable beyond the many similar subjects painted by other artists.

### Dance: body/motion/space

To my knowledge, no depictions exist of Spanish courtiers dancing in the Golden Age. While art works tell us that Italian courtiers did *la gagliarda*, that Queen Elizabeth danced *la volta*, that Louis XIV appeared as the Sun in *Le Ballet de la Nuit*, no such images of Spanish nobility in mid-step have come to light. Once we have exhausted noble portraiture for ideals of stance and presentation, there are no further categories of art work for the dance historian to explore in this investigation. Not much more is available regarding Spanish popular dancing, although there are a few illustrated sources for such depiction. Fortunately, texts by Esquivel and others —while obscure at many points— can fill in some of the void regarding refined dancing that is left by pictorial sources. The *Discursos* also suggests, either directly or by implication, behavior and style inappropriate to refined dancing; such inappropriate movement would bar the performer from polite society, marking him as hopelessly lower class.

Because dancing flows from and returns to the stances described above, the preceding discussion has already established a considerable basis of information about movement styles. When describing dance steps, Esquivel gives most attention to actions of the legs and feet, which perform complex, precise patterns and weight shifts, while the torso is maintained in the vertically erect posture discussed above. He states that all dancing, if intended to meet the courtly criteria, must be done "de la cintura abajo" (*ibidem*: fol. 18r), the upper body never bending, leaning, or swaying. In comparison, the dancer who was *not* a gentleman would tilt, bend, and rotate his torso, involving his upper body, including head and arms, in gesturing and expression. Because the legs are the focus of action Esquivel gives considerable attention to the technique of the lower body. Regarding weight shifting, he suggests that working through the foot —toes to heels—is the key means of attaining smooth locomotion, while the use of *plié* (bending the knee of the supporting leg) is extremely limited. Indeed, bending either the supporting or gesturing leg must be avoided, except in a very few specific movements, since this action would result in the limb appearing to "shorten" (*ibidem*: fol. 12r). Such an action would reduce the upward vertical stress

41 *Recapture of Bahía*, 1634–35, oil on canvas, 2.97 x 3.57 m; Madrid, Prado Museum; reproduced in Brown 1991.

42 See López-Rey 1968: pl. 87.

of the style, suggesting the performance of reprehensible and “ridiculous” dances (*ibidem*: fol. 12r) which might be used only in a lower-class or satirical context. It is clear, then, that bending of the knees, and the downward weightedness that this implies, would signal a lower-class style of movement. Although *plié* is limited in the courtly dance style, dancing quietly and gliding smoothly is much valued, taking care, states Esquivel, “que los pies no hagan ruido en el suelo, que parece muy mal el arrastrarlos, o hacerlos sonar”.<sup>43</sup> Stamping or foot-dragging, then, would *not* be appropriate for the gentleman, but rather would place the performer in a class below polite society. Leg and foot position is further indicated with regard to turn-out, as demonstrated in the *planta-reverencias* illustration shown earlier (fig. 1), and in step descriptions throughout the *Discursos*; the use of turn-out appears to have been a marker of gentlemanly stance outside the dancing context as well, as period depictions illustrate.<sup>44</sup> On the other hand, the pointed foot is *not* included in this style, but rather is specifically prohibited in Esquivel’s description of *cabriolas*.

Spatial precision —closely related to the critical sense of “proportion” that the gentleman’s movement must display— is another value stressed throughout the *Discursos* (*ibidem*: fols. 5r, 10r–10v, 13r). For example, Esquivel recommends that the dancer jump or kick low, rather than risking good posture or leg position for height (fols. 11r–12r, 15v, 16r, etc.). In this concern for proportioned movement, the dancing and fencing of this period do indeed bear a close resemblance, for the fencer must avoid moving “from one extreme to the other, but rather pass in between” (Carança 1582: fol. 185v). Spanish courtesy manuals of the period share this concern: in Gracián Dantisco’s *Galateo Español*, all “disproportion” in dress and behavior is condemned (1586: 105). Thus, in most of Esquivel’s step descriptions, a moderate spatial range is recommended. A further pointer regarding space use in dance involves the frequency with which movement is held to one spatial dimension or plane —vertical, horizontal, or sagittal— rather than crossing or combining directions. Such planar depictions of courtly bearing are evident in the royal portraiture discussed above. Additional spatial concerns which the *Discursos* addresses involve the precise relationships between gesture and supporting leg, or between the dancer’s body and the dance space. Swordsmanship, like dancing in this period, closely parallels this concern for exact spatial geometry.<sup>45</sup> By implication, then, dancing that was “disproportioned”, crossed planes of motion, and used a large spatial range would be seen as ungainly, ungentlemanly, rude and lower class.

As the above discussion would suggest, Golden Age sources do indicate that popular dances, as distinguished from courtly dances, featured upper body movement: the torso would bend, sway or rotate, the arms and hands formed shapes, circled, played castanets, linked with a partner, or moved the clothing about.<sup>46</sup> The few illustrations of popular dancing from this period demonstrate these features (fig. 12).<sup>47</sup> The *bailes* are frequently mentioned as expressions of spontaneous joy, marked by jumps, leaps, and other acrobatics (Capmany 1931: 170; Cotarelo y

43 “[...] that the feet not make any noise on the floor, because it appears very badly if one drags them, or makes noise with them” (*ibidem*: fol. 12r).

44 *Siege of Rheinfelden*, 1634, oil on canvas, 2.97×3.57 m; Madrid, Prado Museum: reproduced in Brown 1991. Other works showing gentlemen in a well turned-out stance are Leonardo’s *Surrender of Jülich*, 1634 (reproduced in Brown 1991: pl. 126); and van Loo’s *Philip V and his Family*, 1743 (reproduced in Ainaud de Lasarte 1969: pl. 219).

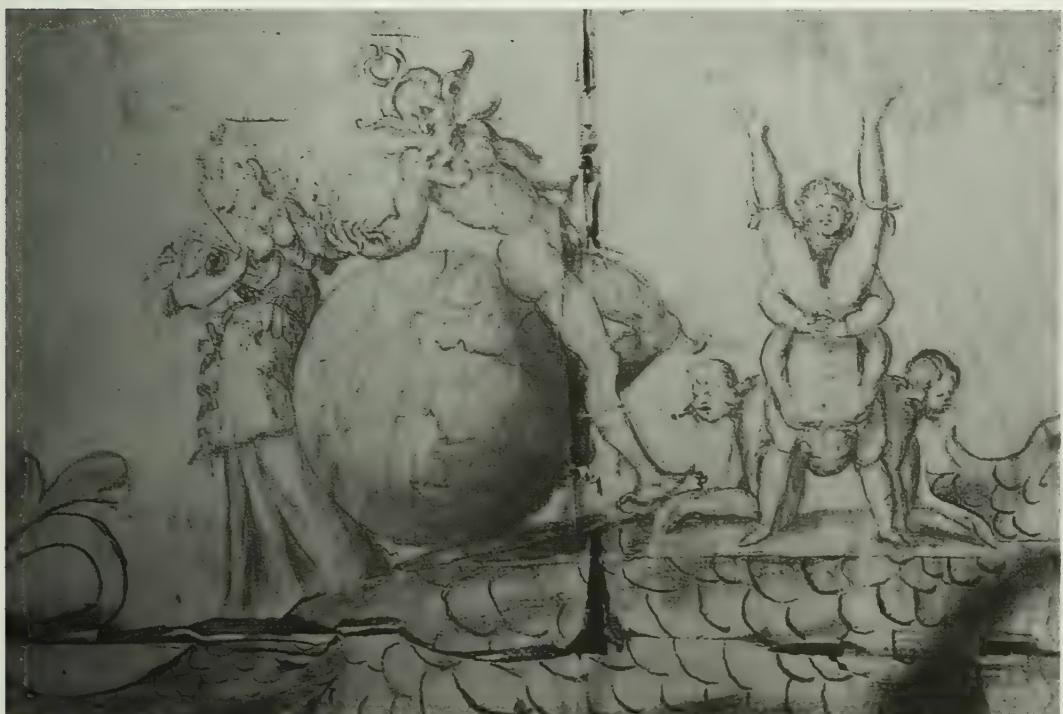
45 Carança 1582: 24, for example, offers several lengthy discussions of this topic.

46 See, for example, the discussion in Cotarelo y Mori 1911: ccxxx, which draws on numerous Golden Age dramatic texts.

47 Cádiz. From *Civitates orbis terrarum*, ca. 1572, hand-colored printed illustration, 11×47 cm.



12. Georg Braun, *Cádiz*, ca. 1572, from his *Civitates orbis terrarum*. – Photo: author



13. *Tarasca*, 1678. – Photo after Bernáldez 1983



14. *Tarasca*, 1686. – Photo after Bernáldez 1983

Mori 1911: clxv) (fig. 13).<sup>48</sup> Covarrubias, in his dictionary of 1611, notes that “those who dance throw themselves up in the air with *cabriolas* and they twist from side to side in their movements” (Covarrubias 1943: 156), lending support to use of the upper body as well as the acrobatic nature of the movement involved in the *bailes*. Drawing a clear distinction between “high” and “low” art, commentator Rodrigo Caro identifies the courtly dance with “gestures and movements that are honest and manly,” as opposed to the popular dances, in which “these are lascivious and disordered” (1978: 98). A few depictions of upper- and lower-class characters together in a theatrical movement context are found amongst illustrations of *Tarascas* from Corpus Christi processions.<sup>49</sup> These characterizations had a satirical intent, and clearly contrast the restrained —in these cases, stiff— courtly style with the free —here, almost clownish— popular style (fig. 14).<sup>50</sup> These visual representations parallel the textual satires comparing courtly *danzas* and the popular *bailes* —usually to the discredit of the former— found in seventeenth-century theatrical texts, which provide a glimpse of everyman’s take on these two coexisting movement styles (Cotarelo y Mori 1911: clxvi; Ramos Smith 1979: 26–7).

48 *Tarasca*, 1678, pen, brush and ink, 35×45 cm; Madrid, Archivo de la Villa.

49 Bernaldez Montalvo (1983) contains a rich collection of Tarasca illustrations from Corpus processions in Madrid in the period under study. See also Alicia Gonzales de Buitrago’s article: “La Tarasca madrileña: algunas imágenes representativas”, *this Journal*, 107–30.

50 *Tarasca*, 1686, pen, ink, watercolor, 27.5×33.5 cm; Madrid, Archivo de la Villa.

## **Conclusion**

Spain, in the seventeenth century, was a land lively with dance activity, at every level of society. Movement iconography proves to be a surprisingly rich source of information for the dance historian investigating this period, providing clues to stance, gesture, steps, dynamics, and class representation. These sources confirm the refined posture, bearing, and movement choices appropriate to the gentleman described by contemporary authors concerned with dancing. Pictorial representations also suggest ways that popular dances —reflecting bearing and gesture of the lower classes— involved torso and limb movements in ways that clearly distinguished them from refined dancing.

## Bibliography

Ainaud de Lasarte, Juan  
1969 *Art Treasures in Spain*. New York and Toronto: McGraw-Hill.

Arbeau, Thoinot  
1967 *Orchésography*. Translated by Mary Stewart Evans, introduction by Julia Sutton, Labanotation by Mireille Backer and Julia Sutton. New York: Dover. (Original publication, 1589).

Papeles de Barbieri, Biblioteca Nacional, Madrid  
14.070/7, doc. 3, *Ynstrucion de lo que ha de hacer el Maestro de Danzar en el ejercicio de su officio*.  
14.070/7, doc. 4, *Don Francisco Perez de Prado y Cuesta*.  
14.070/7, doc. 5, *Baile*.  
14.031/7, doc. 7, *En las casa del Placer honesto*.  
14.070/7, doc. 13, *Góngora*.

Bartenieff, Irmgard, with Dori Lewis  
1980 *Body Movement, Coping with the Environment*. New York and London: Gordon and Breach.

Beaujoyeaulx, Balthasar de  
1992 "Le Ballet Comique de la Reine." Translated by Mary-Jean Cowell, in *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. 2nd ed. Princeton (NJ): Princeton Book Co. (Original publication, 1582).

Bell, Aubrey F. G.  
1944 *El renacimiento español*. Translated by Eduardo Julia Martínez. Zaragoza: Editorial Ebro.

Bernáldez Montalvo, José María  
1983 *Las tarascas de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Archivo de la Villa.

Braun, Georg  
1990 *Civitates orbis terrarum*, (ca. 1540). Reprint: Wigston, Leicester: Magna Books.

Brooks, Lynn  
1988 *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Reichenberger.  
1992 "The Villano: style analysis and applications of Laban Movement Analysis to early Spanish dance." Paper presented in partial fulfillment of the requirements for Certification in Movement Analysis at the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.

Brown, Jonathan  
1991 *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven and London: Yale University Press.  
1978 *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton (NJ): Princeton University Press.  
1976 *Murillo and his Drawings*. Princeton (NJ): Art Museum of Princeton University.

Calvert, Albert F.  
1907 *Murillo: a Biography and Appreciation*. London and New York: John Lane Co.

Capmany, Aurelio  
1931 *El baile y la danza. Folklore y costumbres de España*, vol. 2, edited by F. Carreras y Candi, Barcelona: Alberto Martín.

Caranca, Hierónimo de  
1582 *De la philosophía de las armas, y de su destreza, y de la aggression y defension christiana*. Lisbon: the author.

Caro, Rodrigo  
1978 *Días geniales o lúdicos*. 2 vols. Edited with notes by Jean-Pierre Etienne. Madrid: Espasa-Calpe. (Original publication, 1626).

Caroso, Fabritio  
1986 *Nobiltà di dame*. Edited with notes by Julia Sutton. Oxford and New York: Oxford University Press. (Original publication, 1600).

Cotarelo y Mori, Emilio  
1911 *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas [...] siglos XVI–XVII*. Madrid: Casa Editorial Baily/Baillière.

Covarrubias, Sebastián de  
1943 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Editorial Alta Fulla. (Original publication, 1611).

Dell, Cecily  
1977 *A Primer for Movement Description*. New York: Dance Notation Bureau Press, and Princeton Book Company.

Esquivel Navarro, Juan de  
1642 *Discursos sobre el arte del dançado*. Seville: Juan Gomez de Blas.

Gállego, Julián, and José Gudiol  
1987 *Zurbarán*. London: Alpine Fine Arts Collection.

Ghisi, Federico  
1969 “Danza e strumenti musicali nella pittura senese del Trecento.” *L’ars nova italiana del trecento* 2: 83–104.

Gracián Dantico, Lucas  
1968 *Galateo español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Original publication, 1586).

Hope, Charles  
1980 *Titian*. New York: Harper & Row.

Jaque, Juan Antonio  
*ca.* 1680 *Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja*. Toledo.

Laban, Rudolf  
1974 *The Language of Movement: a guidebook to choreutics*. Additional notes and text by Lisa Ullman. Boston: Plays.

López-Rey, José  
1968 *Velázquez’ Work and World*. Greenwich (CT): New York Graphic Society.

Maravall, José Antonio  
1986 *Culture of the Baroque: analysis of a historical structure*. Translated by Terry Cochran. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mariana, Padre Juan de  
1872 *Tratado contra los juegos públicos*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. (Original publication, *ca.* 1600).

Negri, Cesare  
1969 *Le gracie d’amore*. Bologna: Forni Editore. (Original publication, 1602).

Pacheco de Narváez, Luís  
1898 *Modo fácil y nuevo para examinarse los maestros en la destreza de las armas*. Reprint by Pedro Vinal, *Antiguos tratados de esgrima (siglo XVII) nuevamente impresos*. Madrid. (Original publication, Madrid 1625).

Panofsky, Erwin  
1969 *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. New York: New York University Press.

Pérez Sánchez, Alfonso E., and Nicola Spínosa  
1992 *Jusepe de Ribera, 1591–1652*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Ramos Smith, Maya  
1979 *La danza en México durante la época colonial*. Havana: Casa de las Américas.

Seebass, Tilman  
1991 “Iconography and dance research.” *Yearbook for Traditional Music* 23: 33–51.

Sparti, Barbara  
1996 “Dancing couples behind the scenes: recently discovered Italian illustrations, 1470–1550.” *Imago Musicae* 13: 9–38.

Sullivan, Edward, and Nina A. Mallory  
1982 *Painting in Spain 1650–1700*. Princeton (NJ): Art Museum, Princeton University.



# Musik und Fest in einigen narrativen Texten von Miguel de Cervantes: *El Quijote, La gitanilla, El celoso extremeño, La ilustre fregona*<sup>\*</sup>

Christopher F. Laferl

## 1.

Wie bei kaum einem anderen spanischen Autor finden sich im Werk von Miguel de Cervantes Szenen, in denen Musik, Fest und Tanz beschrieben werden. Diese Stellen im *Quijote* und in den *Novelas ejemplares* wurden zwar schon mehrfach untersucht,<sup>1</sup> jedoch noch nicht unter dem Gesichtspunkt der “Intermedialität” analysiert. Dieser vor allem für die Literaturwissenschaft neue Forschungsansatz versucht, die aus der Diskurstheorie und dem Strukturalismus gewonnenen Erkenntnisse auf die zum Großteil interdependenten Verbindungen zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien anzuwenden. Im Unterschied zu der in der älteren Forschungsliteratur häufig auftauchenden Postulierung von nicht mehr hinterfragten Analogien, die oftmals eigentlich nur Metaphern waren, wie die vielfache Verwendung der Ausdrücke “musikalische Sprache” oder “metrische Harmonie” belegt, erscheinen die theoretischen Ausgangspunkte heute weit klarer. Wie jedes andere sprachliche Zeichen läßt sich auch der literarische Text in zwei Aspekte aufspalten: in den Signifikanten und in das Signifikat; mit der Ausnahme der Konkreten Poesie besitzt auch jeder literarische Text einen Inhalt, der in der Regel außersprachlich ist und einen denotativen Kern besitzt. Die Musik der westlichen Welt läßt sich im allgemeinen im Gegensatz dazu auf kein Denotat reduzieren. Dies bedeutet jedoch nicht, daß Kommunikation durch Musik unmöglich wäre oder daß sie keinen konnotativen Bereich besäße; ganz im Gegenteil, gerade dem konnotativen Aspekt kommt in der Musik zentrale Bedeutung zu. Musik ist mit der Ausnahme der “Programmusik” ein autoreferentielles System, und sie ist es in einem weit höheren Grad als die Literatur, in der sich im Regelfall nur die lyrische Dichtung dem Ideal der Autofunktionalität annähert.

Die Beziehungen zwischen Musik und Sprache und jene zwischen Musik und Literatur sind vielfältig, selbst dann, wenn nur die europäische Entwicklung seit dem Ende des Mittelalters

\* Anmerkung der Schriftleitung. Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der beim 8. Internationalen Treffen der Studiengruppe für Musikikonographie des ICTM in Sedano (Burgos) im Mai 1996 gehalten wurde. Die Veröffentlichung eines literaturwissenschaftlichen Aufsatzes gehört an sich nicht zum Aufgabenbereich von *Imago musicae*. Es ist aber Brauch bei den ICTM Tagungen der Studiengruppe für Musikikonographie, Kollegen aus Nachbardisziplinen in das Gespräch einzubeziehen, und da im Falle der Tagung in Sedano der Vortrag Dr. Laferls (eines Romanisten) exemplarisch zeigte, wie ähnlich die Probleme sind, denen sich Dichter und Maler gegenüber sehen, wenn sie in einem nicht-musikalischen Medium etwas davon umzusetzen suchen, was Musik ist, sind wir für einmal von der Regel abgewichen.

1 Hier sei vor allem das Buch *La música en las obras de Cervantes* von Miguel Querol Gavaldá erwähnt, dessen Studium für jeden, der sich mit dem Thema beschäftigt, unerlässlich ist. Darin werden alle Werke von Cervantes aufgezählt, in denen ein Instrument, ein Sänger, ein Musiker, usw. vorkommt. Auf diesen ersten Teil des Buches folgt eine lange und ausführliche Liste aller bei Cervantes erwähnten Tänze, Romanzen und Lieder, die oft mit ihren entsprechenden Melodien wiedergegeben werden. Auch alle bei dem spanischen Dichter genannten Instrumente werden aufgelistet, und in einem Anhang nennt der Autor verschiedene Komponisten und Musiker, die sich mit dem einen oder anderen cervantinischen Stoff auseinandersetzt haben.

2 Cf. dazu die Ausführungen von Albert Gier 1995.

betrachtet wird. So kann untersucht werden, wie mit sprachlichen Mitteln ein musikalischer oder der Musik ähnlicher Effekt erreicht wird (Musik als Signifikant), oder wie z.B. in literarischen Texten die Aneignung musicalischer Formen und Strukturen aussehen kann; schließlich kann der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise Schriftsteller und Dichter versuchen, Musik zu beschreiben.<sup>2</sup> Für diesen letzten Bereich, der bisher allgemein als Musikanschauung bezeichnet wurde, wird in letzter Zeit auch der etwas irreführende Ausdruck "Verbal Music" verwendet (Gier 1995: 70–2). Im folgenden werde ich mich auf die zuletzt genannte Fragestellung, die ich allerdings auf die Darstellung von Tanz und Fest ausweiten werde, beschränken. Zum Abschluß werde ich kurz den Aspekt der Musik als Signifikant berühren, allerdings nur in streiflichtartiger Form, indem ich die Metrik der Gedichte, die in die Erzählungen eingelegt sind, in die Betrachtung miteinbeziehe.

## 2.

Ein großer Teil der Vertreter der gegenwärtigen Fest-Forschung hätte mit Cervantes wohl keine große Freude, denn höfisches Festgeschehen, wie es in den letzten Jahren zum bevorzugten Analysegegenstand dieser transdisziplinär arbeitenden Forschungsrichtung geworden ist, findet sich kaum bei dem spanischen Dichter; sehr wohl aber sind in seinen narrativen Texten viele Beschreibungen volkstümlicher bzw. populärer Festkultur anzutreffen. Bei genauerer Betrachtung muß man feststellen, daß die in der Praxis vielfach getroffene, meist unreflektierte Unterscheidung zwischen höfischem und volkstümlichem Fest nicht immer zielführend ist. So wie ganz allgemein bei vielen Festen und Feierlichkeiten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ein ineinanderfließen des volkstümlichen und des höfischen Elements sichtbar wird, so zeigen auch die Erzählungen des Miguel de Cervantes eine Vermischung dieser beiden Sphären. Hier wird deshalb zwischen improvisierten Festen, in denen ganz plötzlich und spontan zu tanzen, singen und feiern angefangen wird, und geplantem Feiern unterschieden.

Das bekannteste Beispiel für ein improvisiertes Fest bei Cervantes ist wahrscheinlich "der Tanz vor dem Tor des Gasthofes" aus der Novelle *La ilustre fregona* (*Die erlauchte Scheuermagd*). In dieser Szene erfindet der ausgezeichnete Gitarrenspieler Lope Asturiano, der in Wahrheit Diego de Carriazo heißt, ganz unbefangen und unbeschwert ein Lied:

De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle los mozos, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantaría, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa.

Había entre los mozos de mulas bailarines, y entre las mozas, ni más ni menos. Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente de improviso comenzó a cantar [...].<sup>3</sup>

Obwohl der Sänger ein Aristokrat ist, findet er sich durchaus in der Welt der Maultierburschen zurecht (Casalduero 1974: 192–3), allerdings nur bis zu einem gewissen Grad, denn das Lied, das

3 Cervantes 1985, III: 77; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 461): Lope spielte die Gitarre solcherart, daß es hieß, er lasse sie sprechen. Die Mägde [sic!], und inständiger noch die Arguello, baten, er möge irgendeine Romanze vortragen. Lope versprach dies unter der Bedingung, daß sie genauso tanzten, wie die Tänze in den Komödien gesungen und getanzt würden. Damit aber keiner einen Fehler mache, müßte jeder genau das tun, was er anordne und sonst nichts. Unter den Maultiertreibern gab es manchen Tänzer und unter den Mägden nicht weniger. Lope räusperte sich, spuckte zweimal aus und dachte indes darüber nach, was er singen solle; da er flinken, leichtfertigen und witzigen Geistes war, begann er in der glücklichen Strömung seines Einfalls folgende Weise zu singen.

er zum besten geben will, wird nicht von allen Anwesenden verstanden. Kaum hat er im Liedtext selbst die für den Tanz nötigen Anweisungen gegeben, erhält er rüde Widerrede. Als er singt:

[...] y todos cuatro a la par,  
con mudanzas y meneos  
den principio a un contrapás.<sup>4</sup>

Da versteht einer der Tänzer den Ausdruck “contrapás” nicht recht, denn er meint “con trapos” (mit Fetzen) gehört zu haben und hält dies für eine Beleidigung seiner Kleidung.

Hermano músico, mire lo que canta y no moteje a naide de mal vestido, porque aquí no hay naide con trapos y cada uno se viste como Dios le ayuda.<sup>5</sup>

Da antwortet der Wirt des Gastrofes, der über die neuen Tänze besser informiert scheint:

Hermano mozo, contrapás es un baile extranjero, y no motejo de mal vestidos.  
— Si eso es —replicó el mozo—, no hay para qué nos metan en dibujos: toquen sus zarabandas, chancas y folías al uso, y escudillen como quisieren, que aquí hay personas que les sabrán llenar las medidas hasta el gollete.<sup>6</sup>

Lope Asturiano lässt sich aber nicht zweimal bitten und singt in der Folge eine Chaconne, deren Beschreibung heute vor allem für Tanz-Historiker von Interesse sein muß. Obwohl den meisten Umstehenden der neue Tanz gefällt, gibt es doch einige, die ihn weniger schätzten:

[...] uno de los muchos embozados que el baile miraban, dijo sin quitarse el embozo:  
— ¡Calla, borracho! ¡Calla, cuero! ¡Calla, odrina, poeta de viejo, músico falso!  
Tras esto, acudieron otros diciéndole tantas injurias y muecas, que Lope tuvo por bien de callar; pero los mozos de mulas lo tuvieron tan mal, que si no fuera por el huésped, que con buenas razones los segó, allí fuera la de Mazagatos; y aun con todo eso, no dejaran de menear las manos si a aquel instante no llegara la justicia y los hiciera recoger a todos.<sup>7</sup>

Mit diesem improvisierten Fest gibt uns Cervantes ein gutes Beispiel für Volkskultur, die sich in diesem Fall als ausgesprochen spontan und erneuerungsfreudig zeigt: Die Burschen und Mädchen erlernen zunächst einen neuen Tanz, den “contrapás”, und bewegen sich dann im Rhythmus

4 Cervantes 1985, III: 78; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 462): Und die vier zugleich sich drehn. / Einen Kontertanz beginnend / Mit dem Hosenschritte schwer. [Anm. d. Verf.: Der Übersetzer versucht hier das im Deutschen unwiederholbare Wortspiel “contrapás”—“con trapos” durch eine andere Wortverwechslung (Hosenschritte—Hosenschnitte) zu ersetzen, die nicht ganz gelungen ist.]

5 Cervantes 1985, III: 78; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 462): “Freund Musikant, bedenk erst, was du singst, und nenne niemand schlecht angezogen, denn hier hat keiner zerschnittene Hosen, und jeder zieht sich so an, wie er kann.”

6 Cervantes 1985, III: 78; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 462): “Freund Maultiertreiber, Hosenschritt heißt es und nicht Hosenschnitt. So fängt ein ausländischer Tanz an, und keiner soll dabei als schlecht angezogen verhöhnt werden.” “Wenn dem so ist”, erwiederte der Maultiertreiber, “dann braucht man uns nicht erst mit Umschweifen und Schwierigkeiten zu kommen. Man soll Sarabanden, Chaconen und Folias, Tänze, wie sie gerade im Schwang sind, spielen und sie ausgeben, wie sie eben in den Schöpfköpfel kommen. Hier gibt es genug Personen, die imstande sind, die Figuren so deutlich auszuführen, bis es allen zum Hals heraus hängt.”

7 Cervantes 1985, III: 82–3; Übersetzung (Cervantes I, 1963: 465): [Da] rief einer der Vermummten, die beim Tanz zugesehen, ohne nun sein Gesicht zu zeigen: “Halt’s Maul, Trunkenbold! Halt’s Maul, Weinschlauch, Sauf sack, Reimschmied, Klumperl!” Dem Geschimpfe schlossen sich auch andere an und sagten Lope mit wegwerfenden Gebärden so viele Schimpfwörter ins Gesicht, daß er es vorzog zu schweigen. Allein die Maultiertreiber nahmen ein solches Vorgehen gar übel auf, und es wäre wohl zu einer argen Rauferei gekommen, hätte sich der Wirt nicht mit gutem Zureden beruhigend eingemischt; sie würden aber trotzdem handgemein geworden sein, wären nicht zur rechten Zeit Gerichtsdienner und Hässcher aufgetaucht und hätten sie samt und sondes heimgeschickt.

der Chaconne, die damals, obwohl sie eine Neuheit darstellte, zusammen mit der ebenfalls erst kurze Zeit bekannten Sarabande und der Folía offensichtlich sofort aufgegriffen wurde.

Das Talent, mit dem Lope improvisiert, muß für die Zeitgenossen etwas Außergewöhnliches gewesen sein, denn der Erzähler bezeichnet den Sänger als “de presto, fácil y lindo ingenio”, war aber ganz offensichtlich nichts Unwahrscheinliches, denn keiner der umstehenden Teilnehmer scheint über die Maßen erstaunt. Die Tatsache, daß aber einigen Burschen der Gesang Lopes nicht gefällt, macht deutlich, daß irgend etwas an der Szene nicht stimmt; vielleicht merken sie, daß es der aus dem Adel stammende Sänger ist, der nicht ganz zu ihnen paßt. Trotzdem wird die Musik Lopes ohne längeres Zögern von der Mehrheit der Jugend und auch vom Wirt aufgegriffen; dies macht deutlich, daß Elemente der Oberschichtenkultur mit Leichtigkeit von der Welt des “Volkes” aufgenommen werden konnten.

Ein weiteres Beispiel der Durchlässigkeit zwischen Volks- und Elitekultur findet sich in der Figur des Loaysa in einer anderen Novelle, nämlich im *Celoso extremeño (Der eifersüchtige Estremadurer)*. Loaysa ist ein “virote”, ein junger Mann aus der gehobenen, müßiggehenden Mittelschicht, der sowohl das Haus des alten Protagonisten als auch dessen junge, wohl behütete Gattin erobern will. Diesen Plan möchte er mit Hilfe der Musik ausführen, und in der Tat öffnet ihm diese Tür und Tor des fast hermetisch abgeriegelten, festungsartigen Hauses, in das außer dem Besitzer und einem kastrierten schwarzen Sklaven namens Luis kein männliches Wesen Eintritt finden darf. Indem Loaysa diesen Luis, der nach Musik ganz verrückt ist, zusagt, daß er ihm Gitarrenstunden geben werde, überredet er ihn, ihm die Tür zum Pferdestall, der als Zwischenschleuse fungiert, zu öffnen. Vom Pferdestall aus verfolgt er seinen Plan weiter: Dank einer Indiskretion des schwarzen Sklaven erfahren auch die im Haus angestellten Frauen von der Präsenz eines jungen Musikers im Pferdestall. Sofort erwacht in ihnen der starke Wunsch, dessen Lieder zu hören, aber auch die durch “Entzug” genährte Sehnsucht, endlich wieder einen anderen Mann zu sehen als ihren greisen Herrn. Diese Verbindung von Musik und Erotik ist in der Novelle vom Auftauchen Loaysas an ständig spürbar. Mit Hilfe der Musik gelingt es ihm zunächst, den Schwarzen zu verführen, und durch die Musik hat er auch bei dem ausschließlich weiblichen Personal des Hauses und schließlich bei der Herrin selbst Erfolg (Rodríguez-Luis 1980: 10–2). Zunächst können die Dienerinnen nur den Klang der Gitarre und die Stimme Loaysas hören, der sich ja noch im Pferdestall befindet, dann aber bitten sie Luis, ein Loch, das den Blick in den Stall freigeben soll, in die Wand zu machen. Die anschließende Szene, in der Cervantes beschreibt, wie die Bediensteten nacheinander durch das Loch schauen, unterstreicht den erotischen Charakter des Eroberungszuges Loaysas:

Era [Loaysa] mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecíanles que miraban a un ángel. Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y por que le pudiesen ver mejor, andaba el negro paséandole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido. Y después que todas le hubieron visto, hasta las negras bozales, tomó Loaysa la guitarra, y cantó aquella noche tan extremadamente, que las acabó de dejar suspensas y atónitas a todas, [...].<sup>8</sup>

8 Cervantes 1985, II: 198–9, Übersetzung (Cervantes 1963, I: 409–10): Loaysa war jung, hübsch und einnehmend, und nun, da sie alle ihr Auge so lange Zeit an den Anblick des Alten, ihres Herrn, gewöhnt hatten, war es ihnen, als schauten sie einen Engel. Zuerst trat eine an das Loch, den Sänger anzuschauen, dann die andere, und damit ihn alle besser betrachten könnten, leuchtete ihn der Neger mit einem Wachslicht von oben bis unten ab. Nachdem ihn alle, auch die erst aus Afrika geholten Negerinnen, genugsam betrachtet hatten, nahm Loaysa die Gitarre zur Hand und sang in jener Nacht so überaus schön, daß er alle, die Alten wie die Jungen, außer Atem und voll des Entzückens ließ.

Cervantes wußte offenbar um die stimulierende Wirkung der Szene auf die Leser und Leserinnen, sodaß er sie wenige Seiten später wiederholte. Nachdem es Loaysa in einer der folgenden Nächte gelungen ist, in das Haus selbst einzudringen, löst er unter den Frauen wieder größtes Staunen aus:

[...] fuéreronse a la sala, donde había un rico estrado, y cogiendo al señor en medio, se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso<sup>9</sup> una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: “¡Ay, que copete que tiene tan lindo y tan rizado!” Otra: “¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!” Otra: “¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!” Ésta alababa la boca, aquélla los pies, y todas juntas hicieron de él una menuda anatomía y pepitoria. Sola Leonora<sup>10</sup> callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado. En esto, la dueña tomó la guitarra, que tenía el negro, y se la puso en las manos de Loaysa, rógandole que la tocase y que cantase unas copillas [...] Cumplió Loaysa su deseo. Levantáronse todas, y se comenzaron a hacer pedazos bailando.<sup>11</sup>

Wie alle Musiker im Werke Cervantes' ist auch Loaysa schön und sexuell attraktiv. Und genauso wie sich keine einzige der Frauen, die im Haus des eifersüchtigen Estremadurers leben, gegen diese Anziehungskraft wehren kann, so sind sie auch alle in gleicher Weise von der Musik bezaubert. Weder in der sexuellen Begierde noch in Tanz und Musik gibt es soziale Unterschiede, alle sind vom Sänger in gleicher Weise begeistert, und sie alle tanzen gemeinsam zu dessen Liedern. Die einzige, die nicht teilnehmen kann, ist eine schwarze Dienerin, die Wache halten muß. Der gleichmachende Zauber, der bei Cervantes von Musik und Tanz ausgeht, kann nicht übersehen werden, was vor allem deswegen verwundert, weil sich eine ähnliche Egalität in anderen Sphären des alltäglichen Zusammenlebens im Siglo de Oro selten findet, weder im realen Zusammenleben noch in den Erzählungen des Miguel de Cervantes.

Im Bereich des höfischen Festes ist von dieser egalitären Praxis kaum etwas zu spüren. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Exklusivitätsgrad der zugelassenen Teilnehmer mit der Elaboriertheit des Festes steigt. Wenn aber das “Volk” von den vorbereiteten Festen des Hofes und des hohen Adels als Teilnehmer ausgeschlossen war, so bedeutet dies umgekehrt nicht, daß sich auch die Eliten nicht an volkstümlichen Festen beteiligten, wie ja die bisher zitierten Beispiele deutlich machen. In vielen Fällen bedienten sich die höheren Schichten der musikalischen Erfindungsgabe des “Volkes”. Dies wird besonders deutlich an den zahlreichen Festen, zu denen Preciosa, die Titelfigur der Novelle *La Gitanilla (Das Zigeunermädchen)* gebeten wird. Das unter Zigeunern aufgewachsene Mädchen kennt ihrem sozialen Umfeld entsprechend (Ricapito 1996: 22–3) so viele Villancicos, Strophen, Vierzeiler, Sarabanden und vor allem Romanzen und kann so gut singen,<sup>12</sup> daß sie immer wieder von reichen Familien, Adeligen und Rittern eingeladen wird.<sup>13</sup>

9 Bei ihr handelt es sich um die Wirtschafterin des Hauses.

10 Leonora ist die Gattin des eifersüchtigen Estremadurers; Anm. d. Verf.

11 Cervantes 1985, II: 207–8; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 418–9): [...] die übrigen gingen in den Saal, wo eine kostbare Sitzbank stand; sie nahmen den Herrn in ihrer Mitte und setzten sich. Die gute Marialonso ergriff eine Kerze, begann den Musikanten von oben bis unten genau abzuleuchten. Eine der Mägde rief: “Ach, was für einen hübschen lockigen Schopf er hat!” Eine andere: “Ach, welches Weiß der Zähne! Die armen geschälten Pignolen sind nicht weißer und nicht hübscher!” Eine andere: “Ach, wie groß und hell die Augen! Und beim Leben meiner Mutter, sie scheinen nicht nur, sie sind Smaragde!” Die eine lobte den Mund, die andere den Fuß, und alle zusammen zerlegten und untersuchten mit den Augen jede Einzelheit seiner Erscheinung. Nur Leonora betrachtete ihn schweigend, und allmählich dünkte er ihr weit schöner als ihr Ehegespons. Indes hatte die Dueña die Gitarre, die der Neger in der Hand gehalten, an sich genommen, reichte sie Loaysa und bat ihn, er möge einige von den Tanzstrophen spielen und singen [...] Loaysa erfüllte den Wunsch der Dueña. Alle erhoben sich und begannen wie ausgelassen zu tanzen.

12 Cervantes 1985, I: 74; deutsche Fassung: Cervantes 1963, I: 93–4.

13 Cervantes 1985, I: 85–6; deutsche Fassung: Cervantes 1963, I: 101–2.

Dieselbe Durchlässigkeit ist in die andere Richtung weniger zu beobachten, vor allem dann, wenn dem aus der Elitenkultur stammenden Element, das in die Populärikultur übertragen werden soll, die Aura des Gelehrten anhaftet. In der oben zitierten Szene aus der *Ilustre fregona* wurde diese teilweise negative Aufnahme schon sichtbar, sie soll aber zur besseren Illustration durch einen weiteren Ausschnitt aus derselben Novelle belegt werden. Einer der vielen Prätendenten Constanzas, der “erlauchten Scheuermagd”, bringt ihr in der Nacht eine Romanze als Ständchen dar. Der Erzähler der Novelle umgibt den Sänger mit einer speziellen Aura; so soll er mit so wunderbarer und sanfter Harmonie gesungen haben, daß ihm fast alle Zuhörer in sprachloser Bewunderung ergeben waren; aber eben nicht alle, manche reagierten ganz anders:

El acabar estos últimos versos y el llegar volando dos medios ladrillos fue todo uno: que si como dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. Asombróse el pobre, y dio a correr por aquella cuesta arriba con tanta prisa, que no le alcanzara un galgo. ¡Infeliz estado de los músicos, murciélagos y lechuzos, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes!<sup>14</sup>

Der Maultierbursch Barrabás liefert uns die Erklärung für diese höchst widrige Reaktion auf das gebildete Lied:

— ¡Allá irás, mentecato, trovador de Judas, que pulgas te coman los ojos! Y ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, enhoramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesta como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la doctrina que a una fregona. Verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda.<sup>15</sup>

Und obwohl vor dem Kommentar des Barrabás alle den Vortrag und das Gedicht gelobt hatten, heißt es im folgenden Absatz: “Todos los que eschararon a Barrabás recibieron gran gusto, y tuvieron su censura y parecer por muy acertado.”<sup>16</sup>

Der Schluß, daß sich Cervantes über die Ignoranz des Publikums lustig machen wollte, das weder eine eindeutige und gut fundierte Meinung habe, noch Dichtung zu schätzen wisse, liegt nahe, aber auch, daß er den etwas manierierten Stil des Musikers der Lächerlichkeit preisgeben wollte, der seinerseits das “decorum” nicht zu wahren wußte, denn ein äußerst gelehrtes und

14 Cervantes 1985, III: 85; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 467): Im selben Augenblick, da der Sänger die letzten Verse gesungen, kamen zwei halbe Ziegel geflogen; wären die Ziegel dem Manne so auf den Kopf gefallen, wie sie zu seinen Füßen niederfielen, dann hätten sie ihm leicht für immer die Musik und die Poeterei aus dem Schädel geschlagen. Der arme Kerl erschrak und lief in solcher Eile die Anhöhe hinan, daß ihn nicht einmal ein Windspiel eingeholt hätte. Trauriges Los der Musikanten, Federmäuse und Nachteulen, die immer solchen Ungewittern und Unbilden ausgesetzt sind!

15 Cervantes 1985, III: 86; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 467–8): “Lauf nur, lauf, Dummkopf, Judas von einem Dichter, mögen die Flöhe dich auffressen! Wer, zum Teufel, hat dir beigebracht, Scheuermädchen von Sphären und Himmeln vorzusingen, sie Monde und Jahre zu nennen und Glücksräder? Du hättest ihr — zu deiner und aller Schande, denen deine Reimerei gefallen hat, sei's gesagt — sagen sollen, daß sie unverdaulich ist wie ein holziger Spargel, eingebildet wie ein Pfauenrad, weiß wie eine Milchsuppe, keusch wie eine Novize, zierig und störrisch wie ein Mietesel und härter als ein Stück Mauerwerk. Hättest du ihr das gesagt, dann hätte sie es verstanden und ihren Spaß daran gehabt. Sie aber Botschafter zu nennen und Netz und Mobil und Hoheit und Niedrigkeit, das paßt besser zu einem Katechismusschüler als zu einer Scheuermagd. In der Welt gibt es, meiner Seel', Dichter, die Verse schmieden, die nicht einmal der Teufel versteht.

16 Cervantes 1985, III: 86; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 468): Wer auch immer Barrabás zuhörte, hatte seinen Spaß daran und fand seine Einwände und Ansichten überaus zutreffend.

elaboriertes Gedicht einer Scheuermagd zu widmen, entsprach den etablierten sozialen und rhetorischen Normen in keiner Weise.

Ein ähnlicher "Fehlgriff" findet in einer Episode des zweiten Teils des *Quijote* statt. In der so genannten "Hochzeit des Camacho" wird ein höfisches Fest in die bäuerliche Welt verlegt, und genauso wie der Selbstmord des Basilio, einer der Hauptfiguren der Episode, nur vorgetäuscht ist, genauso wenig entspricht die Festgestaltung den Sitten und Gebräuchen der ländlich-bäuerlichen Welt. In den Kapiteln XIX, XX und XXI wird erzählt, wie die Hochzeitsfeierlichkeiten des reichen Bauern Camacho mit Quiteria, die ihrerseits in den armen Basilio verliebt ist, vorbereitet werden. Basilio gelingt es schließlich durch eine List, im letzten Moment vor der Vermählung mit Camacho Quiteria ehelich an sich selbst zu binden. Der betrogene und verärgerte Camacho, den Don Quijote beruhigen kann, zeigt sich schließlich aber großmütig, "por mostrar que no sentía la burla, ni la estimaba en nada, quiso que las fiestas pasasen adelante como si realmente se desposara; [...]"<sup>17</sup> Wie der Titel "Capítulo XX: Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico con el suceso de Basilio el pobre"<sup>18</sup> andeutet, ist die ganze Episode nichts anderes als Spott und "desengaño", Desillusion (Murillo 1988: 158–61). Weder verheiratet sich Camacho, noch entsprechen die Hochzeitsfeierlichkeiten einem Bauern, so reich er auch sein mag. So wird in der Episode nicht nur die wahre Liebe gegen die Macht des Geldes verteidigt, sondern auch die Anmaßung eines Bauern lächerlich gemacht.

Die zahlreich geladenen Gäste werden reichlich bewirtet und auf verschiedene Weise unterhalten; so werden u. a. ein Roßballett und ein allegorischer Kampf zwischen *Cupido* und dem *Vorteil* veranstaltet. Diese beiden ringen mit ihren Nymphen um eine Jungfrau, die sich in der *Burg der wachsamen Tüchtigkeit* befindet. Wie Don Quijote am Ende des Spektakels richtig bemerkte, handelte es sich bei diesem allegorischen Wettkampf um eine Schauspiel gewordene Darstellung des Liebesdreiecks Camacho-Quiteria-Basilio. Obwohl die Bauern sich sehr bemühten, das allegorische Schauspiel den höfischen Normen entsprechend zu gestalten, gelang ihnen dies nicht ganz, und bei verschiedenen Gelegenheiten erscheint hinter der höfischen Fassade die bäuerliche Welt. So kann in keinem Moment daran gezweifelt werden, daß die ausführenden Teilnehmer weder professionelle Schauspieler noch Adelige sind, sondern einfache Landarbeiter; auch die Instrumente, die sie benutzen, wie die "gaita zamorana" (zamorensischer Dudelsack), gehören eher zum bäuerlichen Leben als zum höfischen Ambiente. Und auch die rezitierten Verse, die von einem Benefiziaten des Dorfes gedichtet wurden, sind in ihrer Mehrzahl eher lächerlich, wie Don Quijote kritisiert.<sup>19</sup> Aber eigentlich war schon seit Beginn des Festes klar, daß dieses weniger durch vornehme Eleganz als vielmehr durch Opulenz Aufmerksamkeit erregen würde, einer der Gründe, warum sich Sancho Panza bei der Bauernhochzeit so besonders wohl fühlte, während Don Quijote dem Festgeschehen weniger abgewinnen konnte.

Mit diesem kurzen Überblick über verschiedene improvisierte und organisierte Feste bei Cervantes sollte zunächst gezeigt werden, daß die Dichotomie höfisches vs. volkstümliches Fest in ihrer Absolutheit nicht aufrechtzuerhalten ist, weil die Grenzen zwischen den beiden Sphären vielfach verschwimmen. Von einem mentalitätengeschichtlich ausgerichteten Standpunkt läßt sich die auffallende Tatsache feststellen, daß uns heute die volkstümlichen Feste viel näher stehen als die Hoffeste, aber auch hinsichtlich des Festverhaltens des Volkes oder der Massen, um einen

17 Cervantes 1983, II: 187; Übersetzung (Cervantes 1964, II: 836): Der reiche Camacho, der zeigen wollte, daß er den Streich, den man ihm gespielt, nicht übernehme, ja, gar nichts darauf gebe, wollte nun, daß die Feierlichkeiten solcherart ihren Fortgang nähmen, als wäre er selber, wie beabsichtigt, getraut worden.

18 Cervantes 1983, II: 172; Übersetzung (Cervantes 1964, II: 817): Zwanzigstes Kapitel: In dem von der Hochzeit des reichen Camacho berichtet wird nebst dem, was sich mit Basilio, dem Armen, begeben hat.

19 Cervantes 1983, II: 179; deutsche Fassung: Cervantes 1964, II: 825–6.

Ausdruck zu verwenden, der eher den heutigen Umständen entspricht, fällt ein wesentlicher Unterschied auf, nämlich der Verlust der Fähigkeit zur Improvisation. Wenn man den Beschreibungen des Cervantes glauben darf, und nichts spricht dagegen, es in diesem Aspekt nicht tun zu dürfen, so sticht die bei mehreren Personen anzutreffende Gabe ins Auge, spontan zu singen und Verse zu dichten. Die Leichtigkeit, mit der Loaysa, Preciosa oder Diego de Carriazo Lieder improvisieren, scheint heute, trotz zahlreicher Wiederbelebungsversuche seit der Romantik, doch weitgehend verlorengegangen zu sein. Bei Cervantes hingegen erscheint diese Begabung zwar als etwas Außergewöhnliches, niemals aber als etwas Unwahrscheinliches.

### 3.

Nach der Vorstellung verschiedener cervantinischer Festbeschreibungen und der wichtigsten Personen dieser Darstellungen soll nun das Problem der literarischen Umsetzung des Festes diskutiert werden; es geht hier also um die eingangs angesprochene Fragestellung der Übertragung außersprachlicher künstlerischer Manifestationen, wie der Musik und des Tanzes, in die Sprachwelt des Textes. Auf den folgenden Seiten wird diese Problematik von der Warte des Lesers behandelt werden. Mit dem Wissen ausgestattet, daß auch Cervantes wie jeder andere Verfasser narrativer Texte nur über bestimmte Möglichkeiten des Erzählers verfügte, nämlich der Verwendung diegetisch-narrativer Elemente wie der Beschreibung, des Berichts und des Kommentars, sowie mimetisch-dramatischer Teile, des Dialogs und des Monologs,<sup>20</sup> soll untersucht werden, wie es dem spanischen Dichter gelingt, durch Worte dem Leser visuelle und akustische Eindrücke zu vermitteln.

Bei der Darstellung der Hochzeit des Camacho beschreibt Cervantes die großen Mengen von bereitgestellten Speisen und Getränken, die sich jeder Leser leicht vorstellen kann, weil er sie zum großen Teil auch aus eigener Anschauung und eigenem Verkosten kennt. Um den Genuss, den diese Köstlichkeiten hervorrufen können, den lesenden Rezipienten besser vermitteln zu können, konzentriert sich Cervantes in dieser Szene vor allem auf Sancho Panza, der die vollen Töpfe, Teller und Pfannen, die Käselaibe, die abgezogenen Hasen, ausgelösten Hühnerbrüste und vieles mehr aufzählt und sich an ihnen ergötzt. Die Reaktion des Sancho Panza faßt Cervantes mit einer wunderbaren Klimax paralleler Struktur zusammen: "Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba, y de todo se aficionaba."<sup>21</sup>

Im Gegensatz zur verbalen Aufbereitung von Speisen stellt die Beschreibung des allegorischen Wettkampfes für den Leser des 20. Jahrhunderts ein weit größeres Problem dar, will er sich, der kaum je ephemere barocke Architektur oder Roßballette gesehen hat, diese Szene bildlich vorstellen. Da aber die Darstellung der gegeneinander antretenden Prinzipien *Cupidos* und des *Vorteils* sehr detailreich ist und kommentiert wird, läßt sich aus ihr eine gewisse Vorstellung gewinnen. Obwohl der ästhetische Lektüregenuss dieses Abschnitts zu einem guten Teil von den historischen Spezialkenntnissen des Lesers abhängt, treten diese hinter einer anderen, für den Leser wichtigen Tatsache zurück, nämlich der Identifizierung mit einer der im Roman vorkommenden Personen, wie sie sich bei der Vorstellung der Hochzeitstafel mit Sancho und beim allegorischen Schauspiel mit Don Quijote anbietet. Diesem, der später das Vorgehen Basilius verteidigen wird, gefällt allerdings das Festgeschehen kaum:

20 Hinsichtlich dieser erzähltheoretischen Voraussetzungen stütze ich mich auf F. K. Stanzel 1991, v. a. 95–7.

21 Cervantes 1983, II: 174; Übersetzung (Cervantes 1964, II: 821): All dies sah Sancho, all dies betrachtete er aufs genaueste, und an allem fand er sein Wohlgefallen.

Preguntó don Quijote a una de las ninfas que quién la<sup>22</sup> había compuesto y ordenado. Respondióle que un beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caetre para semejantes invenciones.

— Yo apostaré —dijo don Quijote—, que debe de ser más amigo de Camacho que de Basilio el tal bachiller o beneficiado, y que debe de tener más de satírico que de vísperas: ¡bien ha encajado en la danza las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho!<sup>23</sup>

Sowohl durch sein Urteil zugunsten Basilos als auch durch den Ausdruck “tal bachiller” gibt Don Quijote unmißverständlich zu verstehen, daß der Tanz nicht nach seinem Geschmack war. Und wenn sich der Leser in diesem Moment mit Don Quijote identifiziert, so wird er dessen Meinung übernehmen.

Vor eine schwerere Aufgabe als die Darstellung eines Festes sieht sich wohl jeder Schriftsteller gestellt, wenn er Tänze oder Lieder beschreiben will. Im Fall des Tanzes löst Cervantes das Transpositionsproblem in der Regel genauso, wie es in den meisten Festrelationen der Zeit gemacht wird: durch eine Beschreibung der Tänzer, ihrer Kleider, der Instrumente und der Tanzschritte. In der schon zitierten allegorischen Kampfszene zwischen *Cupido* und dem *Vorteil* bedient sich Cervantes genau dieser in der Epoche üblichen Technik:

Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladuras: era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras; de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquél, adornado de alas, arco, aljaba y saetas; éste, vestido de ricas y diversas colores de oro y seda.<sup>24</sup>

Dank des flüssigen Stiles wirkt die Beschreibung, die sich über mehrere Seiten erstreckt, nicht langweilig, sie ist aber in keinem Fall etwas Außergewöhnliches. Und Cervantes versteht es, ähnliche Szenen besser mit Worten darzustellen, so zum Beispiel in *La ilustre fregona* oder *La gitanailla*. In den beiden Novellen verlegt er die Beschreibung des Tanzes in den Text des Begleitungsliedes selbst; durch diesen Kunstgriff transponiert er den eigentlich diegetisch darzustellenden Ablauf in den mimetischen Gestaltungsbereich.

Lope Asturiano/Diego de Carriazo singt während des improvisierten Festes vor dem Gasthof in Toledo folgendes Lied:

Salga la hermosa Argüello,  
moza una vez, y no más,  
y haciendo una reverencia,  
dé dos pasos hacia atrás.

De la mano la arrebate  
el que llaman Barrabás,  
andaluz mozo de mulas,  
canónigo del Compás.

De las dos mozas gallegas  
que en esta posada están,

22 Es geht hier um das allegorische Spiel.

23 Cervantes 1983, II: 179; Übersetzung (Cervantes 1964, II: 826): Don Quijote fragte eine der Nymphen, wer Spiel und Tanz entworfen und eingerichtet habe. Sie antwortete, es sei das Werk eines Benefiziaten im Ort, der für solche Erfindungen über einen guten Kopf verfüge. “Ich wette”, meinte Don Quijote, “daß der besagte Benefiziat oder Bakkalaureus dem Camacho freundlicher gesinnt ist als dem Basilio und sich mehr auf die Satire versteht als aufs Lesen der Abendmessen. Gut hat er im Tanz die Fertigkeiten des Basilio und den Reichtum des Camacho untergebracht!”

24 Cervantes 1983, II: 177; Übersetzung (Cervantes 1964, II: 823): Nach dieser Gruppe trat eine andere herein, die einen Figurentanz, einen sogenannten allegorischen Tanz, vorführte. Die Gruppe bestand aus acht Nymphen, die in zwei Reihen aufgestellt waren; die eine Reihe folgte dem Gott Cupido und die andere dem Vorteil; jener hatte Flügel, Bogen, Köcher und Pfeile, dieser war in Gold und Seide von prächtigsten unterschiedlichen Farben gekleidet.

salga la más carigorda  
en cuerpo y sin devantal.

Engarráfela Torote,  
y todos cuatro a la par,  
con mudanzas y meneos  
den principio a un contrapás.<sup>25</sup>

Obwohl diese Romanze keine exakte Anweisung für die Ausführung des “contrapás” darstellt, kann sich wahrscheinlich jeder Leser die erzählte Szene gut vorstellen, weil er die teilnehmenden Personen, die Maultierburschen, die Dienstmädchen des Gastrofes und das lockere und spontane Ambiente schon kennt. Lope Asturiano ruft die jungen Männer und Frauen der Reihe nach auf und singt ihnen mit viel Humor vor, was sie im Tanz zu tun hätten, und diese führen es den Anweisungen gemäß aus. Die achtsilbige Romanze gibt der Szene Rhythmus und dadurch sicherlich mehr Leben, als dies durch eine Prosabeschreibung der Fall gewesen wäre. Die Tatsache, daß sich der metrische Rhythmus auch für andere Tänze eignen würde, tut der eben gezogenen Schlußfolgerung keinen Abbruch, da durch die Kraft des Schlußwortes “contrapás” dem zeitgenössischen Leser eindeutig mitgeteilt war, um welchen Tanz es sich handelte. In diesem Punkt befindet sich der Rezipient des 20. Jahrhunderts eindeutig im Nachteil, weil er höchstwahrscheinlich nicht weiß, wie ein “contrapás” beschaffen ist. Den Reiz des Tanzes kann er allerdings dank der Versrhythmis nachempfinden und sich dadurch ein Bild machen. Um dieses Bild, das unter Umständen gar nicht den Vorstellungen des Autors entspricht, geht es aus rezeptionsästhetischer Sicht, die Evokation, die trotz aller Erkenntnisse subjektzentrierter Theorien auch vom Objekt abhängt, muß durch das Wort des Autors im Kopf des Lesers gelingen.

Noch schwerer als die Verbalisierung des Tanzes scheint die textliche Darstellung von reiner Musik. Wenn sich Tanzschritte gerade noch einigermaßen in Worten ausdrücken lassen, so stehen für die Wiedergabe einer Melodie nicht einmal diese doch recht unzuverlässigen Hilfsmittel zur Verfügung. Deshalb gibt sich Cervantes meist auch mit einer allgemein gehaltenen Anführung der verwendeten Instrumente und mit dem Lob der menschlichen Stimme zufrieden. Trotzdem versteht er es, durch eine Stimmungsbeschreibung den Charakter der Musik zu vermitteln.

Am Beginn der *Ilustre fregona* ist von einem Sonett die Rede, das ein unbekannter Jüngling Constanza in der Nacht vor dem Gastrof, in dem sie lebt und arbeitet, darbringt. Da es sich dabei um einen ausgesprochen schönen und melodischen Vortrag handelt, weckt der Wirt auch die beiden neuangekommenen Burschen Carriazo und Avendaño:

— Mancebos, si quereis oír una brava música, levantaos y asomaos a una reja que sale a la calle, que está en aquella sala frontera, que no hay nadie en ella.

Levantáronse los dos, y cuando abrieron no hallaron persona ni supieron quién les había dado el aviso; mas porque oyeron el son de un arpa, creyeron ser verdad la música, y así, en camisa como se hallaron, se fueron a la sala, donde ya estaban otros tres o cuatro huéspedes puestos a las rejas; hallaron lugar, y de allí a poco, el son del arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto, que no se le pasó de la memoria a Avendaño.<sup>26</sup>

25 Cervantes 1985, III: 77–8; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 461–2): Trete in den Kreis, Arguello, / Jungfer nicht — das ist vorbei! — / Und vor allen sich verneigend, / Tu zurück der Schritt' sie zwei; // Dann soll an der Hand sie nehmen / Barrabás, den Maultierknecht, / Andalusier und Sevillas / Dirnen bestversorger Hecht. // Von den zwei Gallegierinnen, / Die im Dienst des Hauses stehn, / Ohne Schürze, nur im Mieder / Komm die vollgesicht'ge her. // Sie umfasse den Torote, / Und die vier zugleich sich drehn, / Einen Kontertanz beginnend / Mit dem Hosen-schritte schwer.

26 Cervantes 1985, III: 62; Übersetzung (Cervantes 1963, I: 446–7): “Wenn ihr Burschen ein schönes Ständchen hören wollt, dann steht auf, tretet an eines der Fenstergitter in jenem straßenseitigen Zimmer, das unbesetzt ist.”

In der beschriebenen Serenade begleiten eine Harfe und eine “vihuela” (Gitarre), zwei durchaus respektable Instrumente, die wunderbare Stimme, deren Perfektion dem Inhalt des Sonetts entspricht, in dem der Edelmut und die Schönheit Constanzas besungen werden. Die Stimme des Sängers muß von einem ausgesprochenen Wohlklang gewesen sein, denn sonst hätte der Wirt die beiden jungen Gäste nicht aufgeweckt und an das Fenster geholt. Die Zuhörer haben den Gesang offensichtlich durch kein Wort unterbrochen, denn um den sanften Klang der Harfe und der Gitarre ganz erfahren zu können, bedurfte es sicher absoluter Stille. Die literarische Gestaltung der Serenade ist perfekt, ohne daß der Leser auch nur einen Ton der Melodie kennen würde. So läßt sich also schon an dieser Stelle die Behauptung aufstellen, daß Cervantes eigentlich nicht die Musik selbst beschreibt, sondern deren Effekte; diese erwecken aber im Leser den Eindruck, als ob er die Musik selbst gehört hätte.

In diesem Zusammenhang scheint es interessant darauf hinzuweisen, daß Cervantes, in dessen Werk die Musik so eine hervorragende Rolle spielt, niemals “expressis verbis” auf die Melodie, die Harmonie oder den Rhythmus zu sprechen kommt. Die *Gitanilla* verbringt ihre Tage singend und tanzend in den Straßen und auf den Plätzen Madrids und anderer Städte, sie kümmert sich um ihre Liedtexte, niemals aber erwähnt Cervantes, zu welchen Melodien sie ihre Lieder vorträgt, oder wer sie ihr beibringt. Genau der gleiche Fall tritt im *Celoso extremeño* und in der *Ilustre fregona* ein: Das Publikum bewundert zwar die Fähigkeit, Verse zu schmieden, aber niemals die Gabe, die dazugehörigen Melodien zu erfinden. Die Musik erscheint immer als etwas Gegebenes, etwas, über das keine Worte mehr verloren werden müssen. Die Musik, oder besser die Melodie, gilt bei Cervantes als gegeben und benötigt keine zusätzliche Erklärung.

Es kann sein, daß in den volkstümlichen spontanen Festen, wie sie Cervantes beschreibt, stets auf den gleichen Melodienschatz zurückgegriffen wurde, der sowohl dem eigentlichen Publikum als auch dem Leser bekannt war, vielleicht war die Frage für Cervantes aber einfach auch nur bedeutungslos. Unter Umständen schlossen die Bezeichnungen “Musiker” und “Sänger” auch das Erfinden der Melodien mit ein, oder vielleicht wollte Cervantes auch nur zum Ausdruck bringen, daß Erfinden einer Melodie eine höchst einfache Angelegenheit sei, die keiner Erklärung bedürfe. Welcher Lösungsmöglichkeit der Vorrang zu geben ist, darauf kann hier keine Antwort gegeben werden, denn diese zu finden, ist Aufgabe der Musik- und nicht der Literaturwissenschaft. Letztere kann nur auf mentalitätenhistorisch relevante Darstellungen hinweisen, wie zum Beispiel die Leichtigkeit, mit der bei Cervantes gesungen und getanzt wird, und sie kann der Frage nachgehen, wie es einem Autor gelingt, durch Worte den Eindruck von Musik im Leser zu erwecken. Miguel de Cervantes gelingt dies ohne Zweifel in sehr hohem Maße und zwar meist durch eine Beschreibung ihrer Effekte bei den in der Erzählung oder im Roman anwesenden Personen. Durch die Zwischenschaltung des “inneren”, des sich im Roman befindlichen Rezipienten, wird dem “äußeren” Rezipienten, dem Leser, Musik vermittelt. Wie stark diese Beschreibung von Musik im oft durch Jahrhunderte vom Autor getrennten Leser wirken kann, hängt freilich nicht nur von den im Werk angelegten Strategien ab, sondern auch von den historischen Kenntnissen, dem Evokationstalent und schließlich von der Bereitschaft des Rezipienten, nicht nur hinter die Worte zu sehen, sondern auch hinter sie zu hören und sich dort Melodien vorzustellen, wo nur Worte sind.

Sie standen auf, und als sie die Tür öffneten, war niemand mehr da, noch erfuhren sie, wer ihnen den Hinweis gegeben. Da sie jedoch den Ton einer Harfe hörten, wußten sie, daß es mit dem Ständchen seine Richtigkeit habe. Sie gingen daher im Hemd, so wie sie waren, in das Zimmer, an dessen Fensterkörben schon drei oder vier andere Gäste des Hauses standen. Sie fanden noch Platz und vernahmen kurz darauf zum Klang der Harfe und einer Fiedel [sic!] folgendes mit wunderbarer Stimme gesungene Sonett, an das Avendaño sich immer erinnerte.

## Literaturverzeichnis

Cervantes, Miguel de

1963 *Exemplarische Novellen. Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda.* Stuttgart: Groverts Neue Bibliothek der Weltliteratur. (M. d. Cervantes Saavedra, *Gesamtausg. in vier Bänden*, Bd. I. Herausgegeben und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer).

1964 *Don Quijote de la Mancha. Erster und zweiter Teil.* Stuttgart: Groverts Neue Bibliothek der Weltliteratur. (M. d. Cervantes Saavedra, *Gesamtausg. in vier Bänden*, Bd. II. Herausgegeben und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer).

1983 *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Hrsg. von John Jay Allen. 2 Bde. Madrid: Cátedra.

1985 *Novelas ejemplares.* Hrsg. von J. B. Avalle-Arce. 3 Bde. Madrid: Castalia.

Casalduero, Joaquín

1974 *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares".* Madrid: Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica. Dir. por Dámaso Alonso. II. Estudios y ensayos 57*).

Gier, Albert

1995 "Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien." *Literatur intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film.* Hrsg. von Peter W. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft: 61–92.

Murillo, Luis Andrés

1988 *A Critical Introduction to "Don Quixote".* Frankfurt u. a.: Peter Lang.

Querol Gavaldá, Miguel

1948 *La música en las obras de Cervantes.* Barcelona: Ediciones Comtalía.

Ricapito, Joseph V.

1996 *Cervantes's "Novelas Ejemplares": between history and creativity.* West Lafayette (IN): Purdue University Press.

Rodríguez-Luis, Julio

1980 *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes.* 2 Bde. Madrid: Porrúa.

Stanzel, Franz K.

1991 *Theorie des Erzählens.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Zima, Peter V.

1991 *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft.* Tübingen: Francke.

# **Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest**

## **Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten\***

Andrea Sommer-Mathis

Parnaß und die Musen — was könnte sich besser für die bildliche Darstellung von Musik eignen als dieses Sujet? Und welches der Florentiner Renaissancefeste ermöglicht einen besseren Einstieg in das Thema als die besonders gut dokumentierte Medici-Hochzeit des Jahres 1589? Von Aufwand und Pracht dieser Festlichkeiten zeugen heute noch umfangreiche Archivquellen,<sup>1</sup> zahlreiche gedruckte und handschriftliche Festbeschreibungen,<sup>2</sup> aber auch Libretti (Bargagli 1589), Musik (Malvezzi 1591; Walker 1963), Originalentwürfe sowie Stiche der Dekorationen und Kostüme. Aufgrund der Fülle der erhaltenen Text- und Bildddokumente ist es nicht weiter verwunderlich, daß die Feste von 1589 Theater-, Musik- und Kunsthistoriker immer wieder zu neuen Studien<sup>3</sup> inspirierten, zuletzt James M. Saslow (1996), der diese Medici-Hochzeit mit großer Präzision und Anschaulichkeit in ihrem gesamten Ablauf von der Planung bis zur Realisierung als künstlerisches und soziokulturelles „theatrum mundi“ darstellte.

Als Ferdinando de' Medici (1549–1609), Sohn des ersten Großherzogs von Toskana Cosimo I., im Jahre 1589 Christina von Lothringen (1565–1636), die Enkelin der französischen Königin Katharina de' Medici, heiratete, residierte er erst seit zwei Jahren wieder in Florenz. Er war bis zum Tod seines Bruders Francesco Kardinal in Rom gewesen und hatte dort als begeisterter Sammler antiker Skulpturen den Grundstein zu den Sammlungen der Uffizien gelegt. Als Großherzog Francesco 1587 kinderlos starb, ging die dynastisch bedeutsame Aufgabe, die Erbfolge zu sichern, automatisch auf Ferdinando über. Dieser war ein Gegner der habsburgfreundlichen Politik seines Bruders Francesco und hoffte durch neuerliche Familienbande mit dem französischen Hof auf eine Chance, dem Großherzogtum Toskana zu größerer politischer Unabhängigkeit von den Habsburgern zu verhelfen.<sup>4</sup>

Die Hochzeitsfestlichkeiten in Florenz spiegelten in Programm und Aufwand die politische Bedeutung dieser Ehe wider und waren Teil der klugen Kulturpolitik der Medici,<sup>5</sup> der sie nicht

\* Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der beim 8. Internationalen Treffen der Studiengruppe für Musikikonographie des ICTM in Sedano (Burgos) im Mai 1996 gehalten wurde.

1 Seriocoppi 1588–89; Cavalieri 1589. – Vgl. weitere Archivquellen in der Bibliographie von Saslow 1996.

2 Li artificiosi e dilettevoli intermedi 1589; Cardi 1590; Cavallino 1589; Cecchi 1589; Descrizione dell'apparato 1589; Descrizione della solennissima entrata 1589; Discours de la magnifique réception 1589; Le feste fatte nelle nozze 1589; Gualterotti 1589; Lapini 1900; Pavoni 1589; Rossi 1589; Li sontuosissimi apparecchi 1589; L'ultime feste 1589.

3 Berti 1980; Blumenthal 1990; Brown 1973; Daddi 1940; Engel 1955; Fenlon 1989; Ghisi 1956; Jacquot 1961; Kümmel 1970; Laver 1932; Massar 1975; Molinari 1987; Nagler 1960, 1964; Newman 1986; Testaverde 1988; Walker 1956, 1963; Warburg 1932.

4 Vgl. zur Geschichte von Florenz unter den Medici u.a.: Berner 1970, 1971; Borsi 1993; Brucker 1990; Cleugh 1984; Diaz 1983, 1987; Goldthwaite 1980, 1993; Hibbert 1974; Trexler 1980; Vannucci 1986.

5 Artusi 1991; Blumenthal 1973, 1980; Borsi 1980; Breidecker 1990; Fabbri 1975; Frangenbergh 1990; Gaeta Bertelà 1969; Gareffi 1991; Ghisi 1939; Hale 1977; Kirkendale 1972, 1993; Lucchesini 1991; Mamone 1981; Mancini 1975; Mitchell 1979, 1986; Nagler 1960, 1964; Purkis 1975; Rossi 1980; Solerti 1905; Spini 1976; Strong 1973, 1991; Tintelnot 1939; Weaver 1978; Zorzi 1977.

zuletzt auch ihren Aufstieg zu einer der mächtigsten europäischen Herrscherdynastien verdankten. Renommierte Künstler und Humanisten wurden mit der Gestaltung der zweiwöchigen Festivitäten betraut, allen voran Graf Giovanni de' Bardi als der für das Gesamtkonzept Verantwortliche, Emilio de' Cavalieri als Festintendant und Bernardo Buontalenti als Bühnenarchitekt, aber auch die Komponisten Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Giulio Caccini und Jacopo Peri sowie die Librettisten Giovanni Battista Strozzi und Ottavio Rinuccini — Namen, die im Zusammenhang mit der in diesen Jahren einsetzenden Entwicklung des neuen Genres Oper wohlbekannt sind.<sup>6</sup>

Unbestrittener Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten waren die musikalischen Intermedien, die am 2. Mai 1589 erstmals während der Aufführung der Komödie "La Pellegrina" gezeigt, im Laufe der Festivitäten aber noch zweimal in Verbindung mit anderen Komödien präsentiert wurden. Schon die Tatsache von bisher unüblichen Wiederholungen der Intermedien weist darauf hin, welchen Stellenwert man ihnen im Rahmen des gesamten, außerordentlich vielfältigen Veranstaltungskalenders einräumte.

Das Konzept zu den Intermedien stammte von Graf Giovanni de' Bardi, der nicht nur als Theoretiker und führender Kopf der Florentiner Camerata (Palisca 1989), sondern auch als Komponist mit der Musikpraxis seiner Zeit vertraut war. Wie bereits Aby Warburg in seinem richtungweisenden Aufsatz aus dem Jahre 1932 bemerkte (S. 263–5), war Bardi darum bemüht, die Intermedien in einem logischen Gesamtplan miteinander zu verbinden. Schon 1585 hatte er einen diesbezüglichen Versuch unternommen, der jedoch durch notwendige Konzessionen an den höfischen Geschmack, der nach Abwechslung verlangte, zum Scheitern verurteilt war.<sup>7</sup> Bastiano de' Rossi, Mitbegründer und Sekretär der humanistischen Accademia della Crusca und offizieller Berichterstatter der Feste von 1585 und 1589, behauptete zwar anlässlich der letzteren, daß Bardi diesmal von vornherein auf einen gemeinsamen Faden zugunsten größerer Vielfalt verzichtet habe,<sup>8</sup> und doch ist dieser gemeinsame Faden unverkennbar vorhanden. Die Leitidee der sechs Intermedien kann mit "Macht der Musik" kurz umschrieben werden.

Im ersten Intermedium ("L'armonia delle sfere"), das eigentlich den Prolog darstellte, führte Bardi in sein Generalthema, die Macht der musikalischen Harmonie, ein, das er im vierten ("La regione dei demoni") und sechsten ("La discesa di Apollo e Bacco insieme col Ritmo e l'Armonia") in Allegorien im neuplatonischen Sinne weiter entwickelte, während er in den Intermedien zwei ("La gara fra Muse e Pieridi"), drei ("Il combattimento pitico d'Apollo") und fünf ("Il canto d'Arione") die psychischen Effekte der Musik durch Darstellungen aus der Vita der Götter und Menschen im mythischen Zeitalter exemplifizierte. Im letzten Intermedium zeigte er, daß durch die Rückkehr von Rhythmus und Harmonie auf die Erde und durch die reinigende Wirkung der Musik die ursprüngliche Ordnung des Kosmos wiederhergestellt werden könne (LeClerc 1952). Diese Idee ließ sich auch auf den festlichen Anlaß übertragen: Durch die Ver-

6 Donington 1981; Pirrotta 1975, 1982, 1984; Sternfeld 1972, 1974.

7 Rossi 1585: 6r: "Ma passiamo ad altro, e diciamo qual fu l'animo del Poeta, quando, da principio, gli convenne cercar la favola per la rappresentazion de' detti intermedi, che fu questo, di ritrovarla con un sol filo, e poscia far nascer da quella tutte e sei le rappresentazion, che gli abbisognavano. Ma fu giudicato opportuno alla 'ntenzione, che s'aveva principalmente nel presente spettacolo, che innanzi ad ogni altra cosa s'attendesse alla varietà: di maniera, che gli fu necessario, per cotal riguardo, perderne l'unità, e per conseguente il pregio, che per essa può guadagnarsi."

8 Rossi 1589: 17: "E per ciò fare non gli parue a proposito una fauola d'un sol filo, giudicando, che gli uditori non faranno poco, se a quella della commedia staranno attenti. Oltrechè, pigliando una sola fauola, era sforzato a mostrare, e a seguir continuamente quel filo, nel quale sempre del buono, e del cattiuo par che si trouui: legaua le mani all'artefice, e agli scienziati non gli pareua mostrare alcuna cosa di nuouo."

bindung von Ferdinand und Christine sollten Harmonie und Ordnung im Großherzogtum Toskana Einzug halten — die politische Konnotation ist unverkennbar.

Das komplexe humanistische Konzept war freilich unter den Zuschauern wahrscheinlich nicht einmal denen vollkommen einsichtig, die einen ebenso großen Bildungshorizont hatten wie Bardì, denn weder aus der szenischen Umsetzung noch aus den Texten der Madrigale konnte der ganze theoretische Unterbau unmittelbar erschlossen werden. Die Festbeschreibung Rossis lieferte zwar den gelehrten Kommentar zu den Intermedien, erschien jedoch erst nach den Hochzeitsfestlichkeiten, und die anderen Berichterstatter verfügten nicht über dessen Hintergrundinformationen und erkannten daher weder die Zusammenhänge mit dem neuplatonischen Gedankengut noch die Symbolik der dargestellten Dekorationen und Kostüme. Das gilt, um nur zwei Beispiele zu nennen, für Giuseppe Pavoni (1589: 14–23) ebenso wie für den ostfälischen Adeligen Barthold von Gadenstedt (Kümmel 1970: 6–19). Dem deutschen Theaterbesucher blieb überhaupt der Sinn ganzer Szenen verborgen; er verfolgte das Bühnengeschehen aus der Sicht eines weitgehend unvorbereiteten, mit der antiken Geisteswelt kaum vertrauten Zuschauers, der sich jedoch für die szenischen Effekte und musikalischen Reize besonders empfänglich zeigte.

Dieser Widerspruch zwischen Idee, Deskription und Rezeption wird nirgends deutlicher als bei der Parnaß-Darstellung des zweiten Intermediums “La gara fra Muse e Pieridi”. Das Sujet stammte aus dem 5. Buch von Ovids *Metamorphosen*: Die stolzen Töchter von König Pierus hatten die Musen zu einem Gesangswettstreit herausgefordert und wurden zur Strafe für ihre Anmaßung in krächzende Elstern verwandelt.

Eine musikalische Einleitung — “una sinfonia [...] di dua Arpe, due Lire, un Basso di viola, due Leuti, un Violino, una Viola bastarda, & un Chitarrone” (Walker 1963: xli; Brown 1973: 113) — gab den Zuschauern Gelegenheit, nicht nur den Anblick einer lieblichen Gartenlandschaft mit blühenden Bäumen und Rosenbüschchen zu genießen, sondern auch deren Duft auf sich einwirken zu lassen, denn man hatte parfümiertes Wasser versprüht, um die Illusion zu verstärken. Zahlreiche kleine Tiere — Hasen, Kaninchen, Igel und Schildkröten — bevölkerten die Szenerie, und auf den Bäumen tummelten sich Vögel, deren Gesang man hinter der Bühne musikalisch imitierte. Während das Gezwitscher in eine liebliche Melodie überging, wuchs allmählich aus dem Boden ein Berg zu stattlicher Höhe empor. Auf diesem mit Kräutern und Blumen bewachsenen Berg saßen bunt gekleidete Baumnymphen, die Hamadryaden, die den Wettstreit entscheiden sollten (Abb. 1).<sup>9</sup> Rechts und links vom Berg tauchten zwei moosbewachsene Grotten auf;<sup>10</sup> in der einen die Töchter von König Pierus, gleichfalls bunt kostümiert (Abb. 2), in der anderen die Musen (Abb. 3), die einfache Kleider, bunte Federn im Haar und — wieder laut Rossi — Musikinstrumente in den Händen trugen. Davon ist auf den beiden Entwürfen Buontalantis nichts zu erkennen, doch ist es als wahrscheinlich anzunehmen, daß die Musen — und möglicherweise auch die Pieriden — mit Instrumenten ausgestattet waren.

Während die Rollenbesetzung für das erste, dritte und fünfte Intermedium aus den Notizen auf den Kostumentwürfen und den Archivquellen (Cavalieri 1589) fast vollständig rekonstruiert werden kann, trifft dies auf das zweite, vierte und sechste Intermedium leider nicht zu, doch kann allgemein festgehalten werden, daß fast alle Partien von männlichen Sängern verkörpert

9 Auf Buontalantis Entwurf sind zwar nur 12 Hamadryaden abgebildet, doch weisen die Ziffern 13–16 unter der Figur links unten darauf hin, daß noch vier weitere Kostüme nach diesem Muster hergestellt werden sollten. Das entspricht auch den Angaben Rossis (1589: 38) und Pavonis (1589: 15), während Gadenstedt gar 24 Personen zu erkennen glaubt, die er aber nicht als Baumnymphen, sondern als “24 gottin” bezeichnet. Auf dem Berg will er auch “die pershon Parnaßi (de quo poetae)” gesehen haben, die auf einer Harfe spielt (Kümmel 1970: 10).

10 Bei Gadenstedt sind es zwei Berge mit jeweils zwölf statt neun Personen (Kümmel 1970: 10).



1. Bernardo Buontalenti, *Berg der Hamadryaden*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C. B. III. 53, vol. II, cc. 30v-31r. – Foto: Maurizio Schioppetto



2. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für die Pieriden*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C. B. III. 53, vol. II, cc. 9r. – Foto: Maurizio Schioppetto
3. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für die Musen*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C. B. III. 53, vol. II, cc. 8r. – Foto: Maurizio Schioppetto

wurden, die — wie man auf den Buontalenti-Entwürfen deutlich erkennen kann — mit Brüsten aus Papiermaché ausstaffiert waren. Die Darsteller waren großteils Mitglieder der Hofkapelle des Großherzogs, der Musikakademie von Bernardo Franciosino “della Cornetta” sowie verschiedener religiöser Institutionen; nur einige wenige waren unabhängige Künstler, die eigens für diesen Anlaß engagiert wurden (Warburg 1932: 274f.; Kirkendale 1993: 49–52).

Die Madrigale der Musen und Pieriden wurden nach Rossi nur von Lauten und Violen begleitet, die der Hamadryaden von “arpi”, “lire”, “lirearciuolate” (Lironi) und “soprani di uiole” (Rossi 1589: 39). In der Edition der Musik von Cristofano Malvezzi, die bereits zwei Jahre nach den Festlichkeiten im Druck erschien, werden die Begleitinstrumente der Musen und Pieriden mit “un Leuto grosso, un Chitarrone, un Basso di Viola”<sup>11</sup> präzisiert, während die Stimmen und Instrumente der Baumnymphen nicht näher angeführt werden. Bei Malvezzi findet sich noch ein

<sup>11</sup> Walker 1963: xlii; vgl. zur Musik und Instrumentation des zweiten Intermediums auch Brown 1973: 113–7. – Auf dem 1989 für das englische Fernsehen mit dem Taverner Consort, Choir & Players unter Andrew Parrott produzierten Videofilm “Una Stravaganza dei Medici” fehlt das zweite Intermedium vollständig.

weiteres Madrigal, das von zwei jungen Mädchen und einem Knaben, die möglicherweise die drei Grazien darstellen sollten, zum Klange von einer Harfe und zwei Lyren gesungen wurde (Walker 1963: xli); die drei Grazien finden sich bei Rossi als Begleiterinnen der Musen zwar im sechsten Intermedium (Rossi 1589: 61), nicht aber im zweiten.

Einige der Musikinstrumente, die auf der Bühne verwendet wurden, waren mit Papiermaché oder Stoff verkleidet, um sie der Szenerie anzupassen; im zweiten Intermedium war dies eine Gartenlandschaft, d. h. die Instrumente, die man nicht als solche erkennen sollte, wurden unter Laubwerk und Zweigen versteckt.<sup>12</sup> In ähnlicher Weise verkleidete man in der Höllenszene des vierten Intermediums Violen und Trombonen als Schlangen;<sup>13</sup> für das fünfte Intermedium wurden Blasinstrumente als Muscheln gestaltet,<sup>14</sup> weil es sich hier um eine Meereslandschaft handelte. Es gab demnach Instrumente, die eigens an den allegorischen oder mythologischen Charakter der Szenerie angepaßt wurden und dabei oft auch ihre musikalische Funktion vollkommen verloren.<sup>15</sup>

Anders war es, wenn mythologische Gestalten, die seit der Antike musizierend dargestellt wurden — Apollo, Orpheus, Arion oder, wie im Falle von 1589, die Musen — ihren eigenen Gesang auf einem Instrument begleiten sollten, d. h. die Instrumente offen auf der Bühne sichtbar sein mußten. Das brachte die Theaterpraktiker in Schwierigkeiten, denn die von den Humanisten beschriebenen antiken Instrumente konnten nicht gespielt werden. Diesem Dilemma versuchte man auf verschiedene Weise zu begegnen: einerseits, indem man die Lira da braccio verwendete, die sich gut zur Begleitung des Gesanges eignete und mit Sicherheit auch im zweiten Intermedium von 1589 eingesetzt wurde. Andererseits benutzte man auch unspielbare, aber den gängigen Vorstellungen entsprechende Instrumente, musizierte jedoch hinter der Bühne. Die dritte Möglichkeit bestand darin, die angestrebte Originaltreue mit der modernen Spieltechnik dadurch zu verbinden, daß man Instrumente nach antikem Muster erfand, sie aber mit modernen funktionellen Elementen ausstattete, die es erlaubten, auch tatsächlich auf ihnen zu spielen. Eines dieser eigenartigen Theaterinstrumente ist in der Sammlung alter Musikinstrumente im Wiener Kunsthistorischen Museum erhalten: Ein auffallend flacher Resonanzkörper sollte eine griechische Lyra vortäuschen; der lange Hals mit zwei Wirbelhaltern ermöglichte es dem Darsteller aber auch, seine Rezitation auf der Bühne wenigstens ansatzweise musikalisch zu begleiten (Winternitz 1966: 81; 1967: 211–25).

Die aus dem Jahre 1589 erhaltenen Quellen und Dokumente geben keinen weiteren Aufschluß darüber, wie die Instrumente des zweiten Intermediums im einzelnen gestaltet waren, und auf welche Weise die musikalische Umsetzung erfolgte. Jedenfalls verwandelten sich die Pieriden, nachdem die Hamadryaden ihr Madrigal mit ihrem Urteilsspruch beendet hatten, auf offener Bühne in Elstern, die krächzend umher hüpfen, wie Ovid es am Ende des 5. Buches seiner *Metamorphosen* beschrieben hatte. Eine Zeichnung Buontalentis (Abb. 4) zeigt, wie man sich diese Vögel vorzustellen hat, gibt aber keinen Aufschluß darüber, wie der a-vista-Kostümwechsel vor sich gegangen sein mag. Der Entwurf läßt mehr an eine ornithologische Studie als an ein Bühnenkostüm denken, und man könnte vermuten, daß die Elstern auf hölzernen Praktikabeln aufgemalt waren und auf die Bühne geschoben wurden, während die Pieriden in der Versenkung verschwanden. In den Festbeschreibungen ist jedoch ausdrücklich von umher hüpfenden Vögeln die Rede, und auch der handschriftliche Zusatz auf dem Entwurf Buontalentis

12 Seriacopi 1588–89: fol. 24r: “Adornar li strumenti con qualche cosa boscareccia.”

13 Seriacopi 1588–89: fol. 24v: “2. far che le quattro uiole parino serpenti. 3. A tromboni qualche inuentione che parino serpi.”

14 Seriacopi 1588–89: fol. 24v: “Adornar gli strumenti della dea et delle Ninfe che parino nicchie marine.”

15 Besonders deutlich ist dies bei den Intermedien des Jahres 1539 (vgl. Giambullari 1539: 90–2, 111f., 125, 169).



4. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für Elsternkostüm*. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C. B. III. 53, vol. II, c. 7r. – Foto: Maurizio Schiopetto

“nove maschere di questa sorte” weist auf Bühnenkostüme hin; außerdem bezeugen die Quellen, daß die Elstern von Knaben dargestellt wurden. Ein unlösbarer Widerspruch, oder fehlt dem modernen Leser und Betrachter einfach nur die Vorstellungsgabe und Illusionskraft der damaligen Zeit? Jedenfalls hatte Buontalenti diesen Effekt bereits in einem Intermedium des Jahres 1569 erfolgreich erprobt, in dem er Bauern in Frösche verwandelt hatte.<sup>16</sup>

Nachdem die Elstern sich in den Büschen verborgen hatten, verschwanden auch der Berg und die Grotten, die wahrscheinlich auf Wagen montiert waren und seitlich von der Bühne gezogen wurden. Die These, der zwölf Ellen hohe Berg sei nach der bei Sabbattini beschriebenen Teleskopentechnik (1638: 104f.) aus einer Versenkung hervorgekommen und dort auch wieder verschwunden,<sup>17</sup> erscheint zunächst kaum haltbar, denn einerseits war die Unterbühne mit fünf Ellen nicht sehr tief, und andererseits ist ein auf Leinwand gemalter Berg nur schwer als praktikabel vorstellbar; immerhin mußten darauf sechzehn Personen Platz finden (Abb. 1). Die

16 Passignani 1569: fol. 12v–13r. In Sabbattinis *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* findet sich im 25. Kapitel des zweiten Buches zwar eine Anleitung, wie Personen in leblose Gegenstände zu verwandeln sind, nicht aber in Lebewesen (Sabbattini 1638: 105f.).

17 Nagler 1964: 80f.; Fabbri 1975: 113; Pirrotta 1982: 380f.; Saslow 1996: 86.



5. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für 2. Intermedium von 1589 ("La gara fra Muse e Pieridi") oder für den Prolog von "Il Rapimento di Cefalo"*, 1600. London, Victoria and Albert Museum, n. E 1187-1931. – Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

Festbeschreibungen vermitteln aber den Eindruck, als ob der Berg tatsächlich aus der Versenkung emporgewachsen sei, und aus den Archivquellen geht hervor, daß mehr als zehn Mann an einer großen und einer kleinen Winde damit beschäftigt waren, den aus zwei Teilen bestehenden Berg in die Höhe zu hieven, zwei weitere Arbeiter von der Unterbühne aus die Konstruktion mit hölzernen Stützen sicherten und sechs Mann die Bühne abdeckten, während der Berg in die Höhe geklappt wurde (Seriacopi 1588–9: fol. 32v–33r).

Es stellt sich die Frage, ob mit diesem Berg auch tatsächlich der Musenberg Parnaß gemeint war. In keiner der zeitgenössischen Beschreibungen wird er als solcher bezeichnet, sehr wohl aber in der Sekundärliteratur bis in jüngste Zeit. Dies liegt hauptsächlich daran, daß eine im Victoria and Albert Museum in London erhaltene Originalzeichnung Buontalentis (Abb. 5), auf der ein Berg mit dem geflügelten Pferd Pegasus auf der Spitze zu sehen ist, immer wieder dem zweiten Intermedium von 1589 zugeschrieben wurde. Verwundert mußte man allerdings auch feststellen, daß der Entwurf Buontalentis sich nicht nur wesentlich vom Nachstich dieser Szene von Epifanio d'Alfiano (Abb. 6) unterscheidet, sondern auch von der offiziellen Festbeschreibung Rossis. Die Differenz mit der Graphik ließ sich relativ leicht erklären: Sie war erst drei Jahre nach der Aufführung — und damit möglicherweise nur aus der Erinnerung — entstanden oder stellte eine andere Phase des Bühnengeschehens dar. Beide Erklärungen erscheinen jedoch unbefriedigend, umso mehr, als keiner der übrigen mit 1592 datierten Nachstiche der Intermedien so stark von den Originalentwürfen Buontalentis abweicht (Abb. 7–10). Aber das Problem der



6. Epifanio d'Alfiano, *Dekoration des 2. Intermediums von 1589*. Florenz, Biblioteca Marucelliana, n. I 400. – Foto: Donato Pineider

Divergenz zwischen Entwurf und den unmittelbar nach dem Fest entstandenen Beschreibungen wird dadurch nicht gelöst.

Schon 1973 hatte Roy Strong (S. 202) darauf hingewiesen, daß die dargestellte Gebirgsszene mit Pegasus, Apollo und den Musen mit der Beschreibung des Prologs zu Caccinis Oper "Il Rapimento di Cefalo" (Chiabrera 1600) korrespondiere. Dieses Werk wurde aber erst 1600, somit elf Jahre nach der Hochzeit von Ferdinando de' Medici, anlässlich der Heirat seiner Nichte Maria mit dem französischen König Heinrich IV., aufgeführt. Strong's These blieb in fast allen späteren Studien<sup>18</sup> zu den Florentiner Intermedien unberücksichtigt. In der zuletzt erschienenen Arbeit Saslows (1996: 209ff.) wird sie mit dem Argument zurückgewiesen, daß es sich bei Buontalentis Entwurf (Abb. 5) um das ursprüngliche Konzept gehandelt habe, während der Stich (Abb. 6) ein späteres Arbeitsstadium wiedergebe, das aber der tatsächlichen praktischen Umsetzung viel näher komme. Diese Überlegung erscheint aber nach dem oben Gesagten auch nicht völlig überzeugend und soll daher nochmals anhand eines Vergleichs der aus den Jahren 1589 und 1600 erhaltenen Dokumente überprüft werden.

Die Festbeschreibung des Jahres 1600 von Michelangelo Buonarroti d. J. skizziert die Szenerie des Prologs der Oper "Il Rapimento di Cefalo" folgendermaßen: Auf der Bühne ragte ein mit üppiger Vegetation bedeckter Berg zwanzig Ellen empor, der damit sogar um acht Ellen höher war als der Berg von 1589. Auf seiner Spitze befand sich ein weißes, geflügeltes Pferd, das mit seinem

18 Blumenthal scheint als einziger nicht abgeneigt, Strong's These zu folgen (1980: 29, Fußnote 2).



7. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für 1. Intermedium ("L'armonia delle sfere") von 1589*. London, Victoria and Albert Museum, n. E 1186-1931. – Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv



8. Agostino Carracci, *Dekoration des 1. Intermediums von 1589*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB 36 (2), fol. 85, 341. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest



9. Bernardo Buontalenti, *Entwurf für 3. Intermedium ("Il combattimento pitico d'Apollo")* von 1589. London, Victoria and Albert Museum, n. E 1188–1931. – Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv



10. Agostino Carracci, *Dekoration des 3. Intermediums* von 1589. Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB 36 (2), fol. 85, 342. – Foto: Graphische Sammlung Albertina



11. Jacopo Caraglio nach Giovanni Battista Rosso, *Wettstreit der Musen und Pieriden*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB IV, p. 50, n. 71. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

Huf dreimal auf den Boden schlug, bis reichlich Wasser hervorsprudelte. Auf diesem Berg saßen im Schatten von Myrten und Lorbeeräumen in doppelter Reihe Apollo und die neun Musen. Buonarroti nennt den Berg auch beim Namen — es ist der Helikon, das sprudelnde Wasser die Quelle Hippokrene — und verweist auf deren Beziehung zur Dichtkunst. Von den Musen heißt es, sie spielten auf ihren Instrumenten eine liebliche Melodie. In ihrer Mitte stand ein Mädchen besonders hervor, das in der einen Hand eine Lyra, in der anderen ein Plektron hielt; sie stellte sich als Poesie vor und versprach, die Tugenden der Braut Maria und die Heldenataten des Bräutigams Heinrich IV. und seiner Dynastie zu besingen. Nach diesem Prolog verschwand der Berg zum Erstaunen der Zuschauer wieder, während die Musen noch weiter musizierten, bis die Dekoration des ersten Aktes von “Il Rapimento di Cefalo” zu sehen war (Buonarroti 1600: 433–5).

Der Bühnenbildentwurf Buontalentis (Abb. 5) entspricht dieser Beschreibung Buonarrotis weit mehr als der Rossis aus dem Jahre 1589, denn von Apollo und Pegasus ist dort mit keinem Wort die Rede, auch nicht von einer Gebirgslandschaft, wie sie auf der Zeichnung zu sehen ist, sondern von einer Gartenanlage (Rossi 1589: 37f.), wie sie auf dem Stich d’Alfianos (Abb. 6) abgebildet ist. Allerdings stimmen auch hier wieder einige Elemente in Bild und Text nicht überein: etwa die Anzahl der Musen oder die beiden Figurengruppen am Fuße des Berges. Diese fehlen bei Buonarroti ebenso wie der kastalische Quellgott im Inneren des Berges, der sich sowohl auf dem Entwurf zum Berg der Hamadryaden von 1589 (Abb. 1) als auch auf dem Stich von d’Alfiano



12. Anonym nach Giovanni Battista Rosso, *Wettstreit der Musen und Pieriden*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB IV, fol. 96, n. 104. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

(Abb. 6) findet. Die jeweils neun Frauengestalten korrespondieren nicht nur weitgehend im Stil mit den Einzelentwürfen Buontalentis für Musen und Pieriden, sondern auch in der symmetrischen Anordnung mit früheren bildlichen Darstellungen ihres Wettkampfes (Abb. 11, 12).

Die zunächst so eindeutig erscheinende Frage der Zuordnung dieser Dekoration Buontalentis kann demnach zumindest vorläufig nicht endgültig entschieden werden, denn weder die in der Literatur allgemein vertretene Meinung, die für 1589 plädiert, noch die zunächst bestechend erscheinende Argumentation Strong's gibt auf alle Fragen eine schlüssige Antwort. Es sei hier eine dritte These aufgestellt, die einen Kompromiß zwischen den beiden anderen Lösungen darstellt: Es wäre immerhin auch möglich, daß Buontalenti den Berg mit Pegasus tatsächlich für die Feste von 1589 konzipiert hatte, seinen Entwurf aber, als er in dieser Form keine Verwendung fand, elf Jahre später für ein ähnliches Sujet nochmals benutzte.

Leider gibt Buontalentis Entwurf (Abb. 5) keinerlei Auskunft über die Position der Musiker auf der Bühne, weil keine der dargestellten Personen mit einem Instrument abgebildet ist. Im Gegensatz dazu lassen sich auf dem Nachstich (Abb. 6) musizierende Gestalten nicht nur in den beiden Grotten, sondern auch auf dem Berg in der Mitte erkennen. Wenn man der Annahme folgen will, daß in dieser Szene der Moment nach der Verwandlung der Pieriden in Elstern wiedergegeben ist, so müßten sich Musen und Hamadryaden inzwischen auf Grotten und Berg verteilt haben, um dort zum Abschluß gemeinsam zu musizieren.<sup>19</sup> Das widerspricht aber nicht nur der Festbeschreibung, sondern auch den überlieferten Texten und der Musik der Madrigale.

19 Howard Mayer Brown kommt zu dieser Hypothese, stellt sie aber selbst als nur eine von mehreren Möglichkeiten vor (1973: 116, Fußnote 52).

Auch wenn man bei dem Stich zweifellos von keiner wahrheitsgetreuen, sondern von einer idealtypischen Darstellung des Bühnengeschehens von 1589 ausgehen muß, so erscheint es doch als wahrscheinlich, daß tatsächlich in den drei genannten Positionen auf Instrumenten, die den oben beschriebenen Kriterien einer Verbindung von humanistischen Erkenntnissen und Spielbarkeit entsprachen, musiziert wurde. Zusätzlich gab es aber im Theater in den Uffizien noch weitere Möglichkeiten, Musiker unterzubringen: auf einer Tribüne über dem Eingangsportal des Theatersaales ebenso wie an den Seiten oder hinter der Bühne<sup>20</sup> — jedenfalls so, daß die Illusion der Zuschauer nicht gestört wurde, indem sie Musiker auf modernen Instrumenten musizieren sahen (Pirrotta 1984: 210–6).

Zugunsten von Illusion und Bühnenwirksamkeit ließ man auch auf dem Theater Helikon und Parnäß miteinander verschmelzen, wie dies, ausgehend von spätantiken Kommentatoren, in der Renaissance in Bild und Text allgemein weit verbreitet war (Schröter 1977). Ursprünglich hatte man die Musen als Töchter des Zeus auf dem Olymp angesiedelt, wo sie mit ihrer himmlischen Musik für Frieden und Eintracht sorgten. Doch schon Hesiod bezeichnete in seinem Lied auf die Musen zu Beginn seiner *Theogonie* ohne Unterschied auch den Helikon als Musenberg. Der Parnäß hingegen war zunächst Hoheitsgebiet des Dionysos und wurde erst bei den griechischen Scholiasten auch zur Kultstätte Apollos. In römischer Zeit wurde Apollo zum Alleinherrschер des Parnasses, auf dem ihm die Musen als ihrem Führer ("Apollon Musagetes") Gesellschaft leisteten. In dieser Entwicklung übernahm der Parnäß allmählich die Bedeutung als Ort der Dichter, der in der griechischen Dichtung nur dem Helikon zugesprochen worden war, dem Berg, auf dem Hesiod sein Berufungserlebnis durch die Musen gehabt hatte. Die Vorstellung vom Dichterroß Pegasus entstand erst in der Neuzeit im Zusammenhang mit der Quelle Hippokrene auf dem Helikon, doch kam es häufig auch zu einer Verbindung mit traditionellen Parnäß-Darstellungen.

Ein besonders schönes Beispiel dafür ist der um 1557 entstandene Stich von Giorgio Ghisi nach Vorlagen von Luca Penni, der Apollo und die Musen auf dem Parnäß zeigt (Abb. 13): Man sieht Apollo, der im Kreise der musizierenden Musen eine Lira da braccio spielt, auf einem Hügel, von dem die von Pegasus geschlagene Quelle herabfließt; am Fuße des Hügels ist eine Quellnymphe als Kastalia zu identifizieren, die der Überlieferung nach jedoch auf dem Parnäß lokalisiert wird. Damit ist auch hier die alte Trennung zwischen dem Musenberg Helikon und dem Parnäß als Sitz Apollos aufgehoben.

Eine ähnliche Verschmelzung findet sich auf Buontalentis Dekorationsentwurf (Abb. 5). Der Bühnenbildner, Architekt und Bildhauer<sup>21</sup> konnte aber als Modell dafür nicht nur auf zahlreiche bildliche Darstellungen anderer Künstler zurückgreifen, sondern hatte selbst schon viele Jahre zuvor (vor 1577) einen Musenfelsen für den Garten von Pratolino<sup>22</sup> entworfen, auf dessen Gipfel Pegasus thronte (Abb. 14). Vor dem Parnäß hatte Buontalenti einen als "teatro" bezeichneten hufeisenförmigen Platz angelegt, von dem aus die Besucher des Gartens im Schatten von Bäumen der "armonia" einer Wasserorgel lauschen konnten, die in dem Musenberg eingebaut war. Während sich die Beschreibung des Parnasses von Pratolino durch den Architekten Bernardo Sansone Sgrilli im Jahre 1742 (S. 26) darauf beschränkt, die eindrucksvollen optischen und akustischen Effekte zu erwähnen, die durch verborgene hydraulische Maschinen bewerkstelligt wurden, erkannte ein Zeitgenosse Buontalentis, Francesco de' Vieri, auch das dahinterstehende humanistische Konzept (1587: 47). Im Sinne der Lehren der Neuplatoniker deutete er den Parnäß als Sinnbild der "virtù".

20 Sabbattini (1638: 57) bevorzugte die Lösung an den Seiten und schlug dafür die Errichtung von Balkonen in den Kulissen vor.

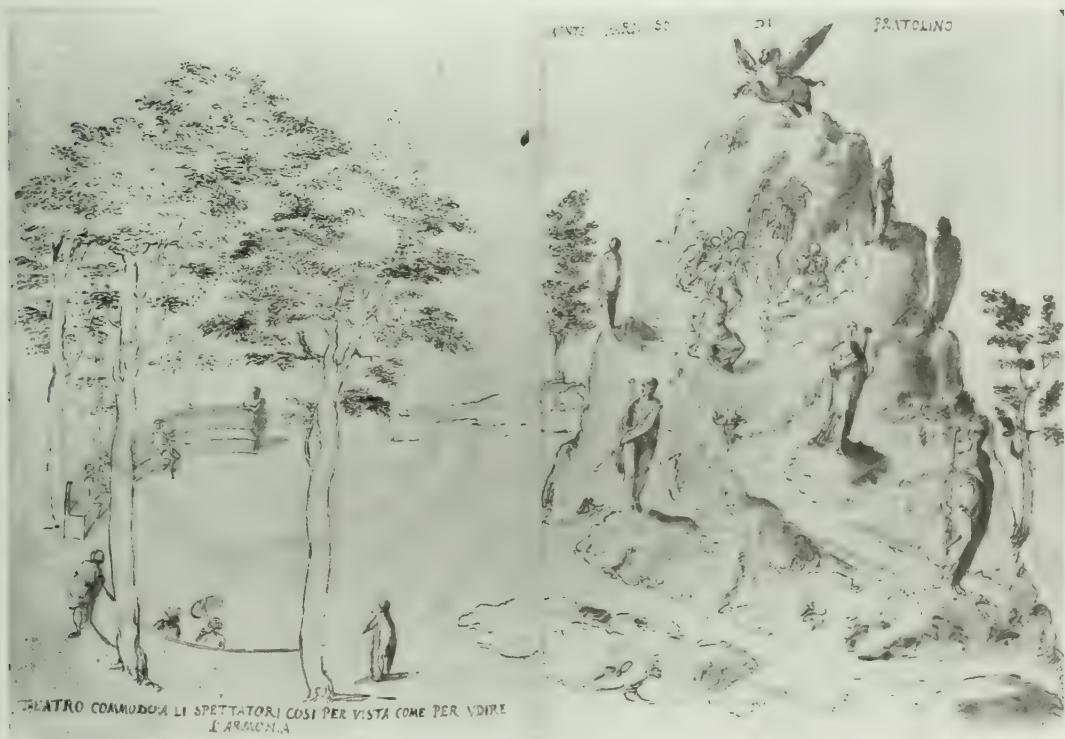
21 Vgl. zu Buontalenti u.a.: Botto 1968; Casali 1983; Daddi 1932, 1934; Fara 1979, 1988; Fabbri 1975.

22 Vgl. zu Pratolino u.a.: Kenseth 1991: 159–78; Lazzaro 1990; Ree 1992; Zangheri 1979.

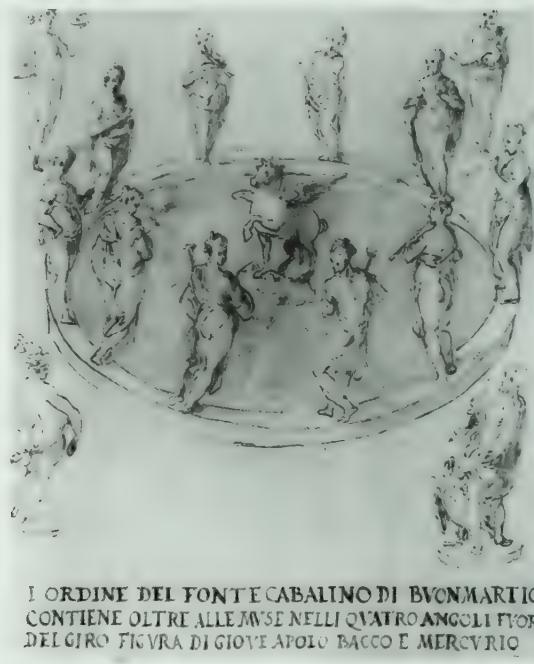
*Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest*



13. Giorgio Ghisi nach Luca Penni, *Apoll und die Musen auf dem Parnaß, um 1557*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, HB X (1), fol. 65, n. 39. – Foto: Graphische Sammlung Albertina



14. Giovanni Guerra nach Bernardo Buontalenti, *Parnaß im Garten von Pratolino, vor 1577*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Handzeichnungen, Bd.7, n. 37222. – Foto: Graphische Sammlung Albertina



15. Giovanni Guerra nach Bernardo Buontalenti, *Pegasus-Brunnen von Bomarzo*, um 1598. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Handzeichnungen, Bd. 7, n. 37199. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

die Musen als Menschen, die den Gipfel der Tugend bereits erreicht hatten, Pegasus als Verkörperung des Willens zum Guten und seine Flügel als vollkommene Erkenntnis der Tugend.

An dieser Interpretation läßt sich erkennen, daß es auch in der Gartenarchitektur, die im Zeitalter des Manierismus eine ebenso große Blüte erlebte wie die szenische Kunst, keineswegs um das bloße Staunenerregen ging, sondern vor allem darum, humanistische Ideen zu vermitteln (vgl. in diesem Zusammenhang auch den von Buontalenti entworfenen Pegasus-Brunnen von Bomarzo, Abb. 15). Die Gärten der Mediceer-Villen waren in ihrer Gesamtheit als Abbild des Kosmos konzipiert (Fagiolo 1979: 137–43). Ob aber diese komplexen philosophisch-moralischen Inhalte tatsächlich rezipiert werden konnten, wurde bereits im Zusammenhang mit den Intermediern von 1589 in Frage gestellt. Auch im Falle des Parnasses von Pratolino werden wohl viele Besucher ebenso reagiert haben wie der Architekt aus dem 18. Jahrhundert: Sie bestaunten die Skulpturen, bewunderten die Mechanik des hydraulischen Orgelwerks und erfreuten sich an den musikalischen Wasserspielen.

\*

Nach diesem Ausflug in den Garten von Pratolino sei noch ein Blick auf die Parnaß-Darstellungen im Rahmen von Florentiner Renaissancefesten vor und nach Buontalenti geworfen. Selten fehlten Apollo und die Musen, doch erschienen sie nicht immer auch im szenischen Zusammenhang mit ihrem Wohnsitz, sei es nun der Olymp, Parnaß oder Helikon.

Schon 1539, bei der Vermählung des ersten Großherzogs von Toskana Cosimo I. mit Eleonora von Toledo, führten Apollo und die Musen einen Trionfo allegorischer Figuren an, die den



16. Giorgio Vasari, *Entwurf einer Muse für den Maskenzug der Götter*, 1565. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2724-F. – Foto: Gabinetto Fotografico degli Uffizi

17. Giorgio Vasari, *Entwurf einer Muse für den Maskenzug der Götter*, 1565. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2725-F. – Foto: Gabinetto Fotografico degli Uffizi



Brautleuten als Mäzenen der Wissenschaften und Künste musikalisch huldigten. Apollo sang ein Madrigal und begleitete sich dabei selbst improvisierend auf einer Lyra, zweifellos wieder einer Lira da braccio, während die Musen ihre Instrumente nur als Attribute mit sich führten: Thalia eine Trompete (“trombone”), Euterpe eine Schalmei mit Windkapsel (“dolzaina”), Erato eine Baßgeige (“violone”), Melpomene eine Querflöte (“piffero”), Kleio eine Flöte (“flauto”), Terpsichore eine Laute (“leuto”), Polyhymnia ein Krummhorn (“storta”), Urania einen Zink (“cornetta”) und Kalliope ein kleines Rebec (“ribechino”). Daß diese Instrumente nur als Attribute fungierten und nicht gespielt wurden, wie dies in der musikwissenschaftlichen Literatur<sup>23</sup> mehrfach überlegt wurde, geht eindeutig aus der Festbeschreibung<sup>24</sup> hervor, die bei jeder einzelnen Muse anmerkt, daß sie jeweils in der linken Hand eine Tafel trug, auf der ihr Name stand.

23 Minor 1968: 60; Kaufmann 1972: 169f.

24 Giambullari 1539: 31–41. – Das einzige komplette Exemplar der 1539 im Druck erschienenen Musik zu dieser Hochzeit befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Cortecchia 1539: Faksimile-Ausgabe 1984, publ. in Minor 1968).



18. Giorgio Vasari, *Entwurf einer Muse für den Maskenzug der Götter*, 1565. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2726-F. – Foto: Gabinetto Fotografico degli Uffizi  
19. Giorgio Vasari, *Entwurf einer Muse für den Maskenzug der Götter*, 1565. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2727-F. – Foto: Gabinetto Fotografico degli Uffizi

Ähnliches gilt auch für die Musen, die im Jahre 1566 im Rahmen der “Mascherata della Genealogia degl’Iddei” (Baldini 1565) hinter dem Triumphwagen Apollos einherschritten. Die Musen sind schlicht wie Nymphen gekleidet, tragen aber im Unterschied zu diesen Federn auf dem Kopf als Hinweis darauf, daß sie die gefiederten Sirenen besiegt hatten, und in der Hand Musikinstrumente (Doppelfanfare, Zink, phrygische Flöte, Posaune und Geige; Abb. 16–20). Der Triumphzug der Götter ist Teil der Hochzeitsfestlichkeiten von Großherzog Francesco und Erzherzogin Johanna von Österreich, für deren künstlerische Ausgestaltung Giorgio Vasari<sup>25</sup> verantwortlich zeichnete. Aus diesem Anlaß fand auch eine Komödieneaufführung (D’Ambra 1566) mit musikalischen Intermedien (Grazzini 1566; Mellini 1566) statt. Bühnenbild des sech-

25 Vgl. zu Vasari und zum Maskenzug der Götter u.a.: Conforti 1993; Fabbri 1975; Garbe 1995; Nagler 1962; Petrioli 1966, 1994; Satkowski 1993; Seznec 1935; Vasari 1568. – Zeitgenössische mythologische Handbücher u.a.: Boccaccio 1581; Cartari 1556, 1587; Conti 1568; Giraldi 1580; Ripa 1593, 1618; Valeriano 1556. – Weiterführende Literatur u.a.: Guidobaldi 1990; Guthmüller 1986; Seznec 1990.



20. Giorgio Vasari, *Entwurf einer Muse für den Maskenzug der Götter*, 1565. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2728-F. – Foto: Gabinetto Fotografico degli Uffizi

sten Intermediums war der Berg Helikon mit dem geflügelten Pegasus auf der Spitze, von dem singend Amor und Psyche in Begleitung zahlloser Amorini, Zephirs, der Musik, Pans und Hymens herabstiegen und sich zum Schlußballett vereinigten. Bemerkenswert ist in diesem Kontext, daß Buontalenti als Schüler Vasaris für die Wolkenmaschinen und Versenkungen dieser Intermedien zuständig war und damals wohl schon erste Anregungen für seine späteren Parnaß-respektive Helikon-Gestaltungen bekam.

Auch bei den Festveranstaltungen der Jahre 1568 und 1569 (Passignani 1569) tauchten Apollo und die Musen in Intermedien und allegorischen Aufzügen auf, jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Parnaß oder Helikon. Erst zehn Jahre später, 1579, bot wieder eine Medici-Hochzeit Gelegenheit zu einer weiteren Parnaß-Darstellung. Großherzog Francesco heiratete in zweiter Ehe seine langjährige Geliebte Bianca Cappello.<sup>26</sup> Höhepunkt der Hochzeitsfestlichkeiten waren dies-

26 Vgl. zu dieser Hochzeit u.a.: Schrade 1956. – Verschiedene Künstler hatten Bianca Cappello schon vor dem Tod der ersten Frau öffentlich gehuldigt. Berühmtestes Beispiel dafür ist das *Primo Libro de Madrigali a quattro et cinque voci*, das Vincenzo Galilei bereits 1574 der schönen Venezianerin gewidmet hat.



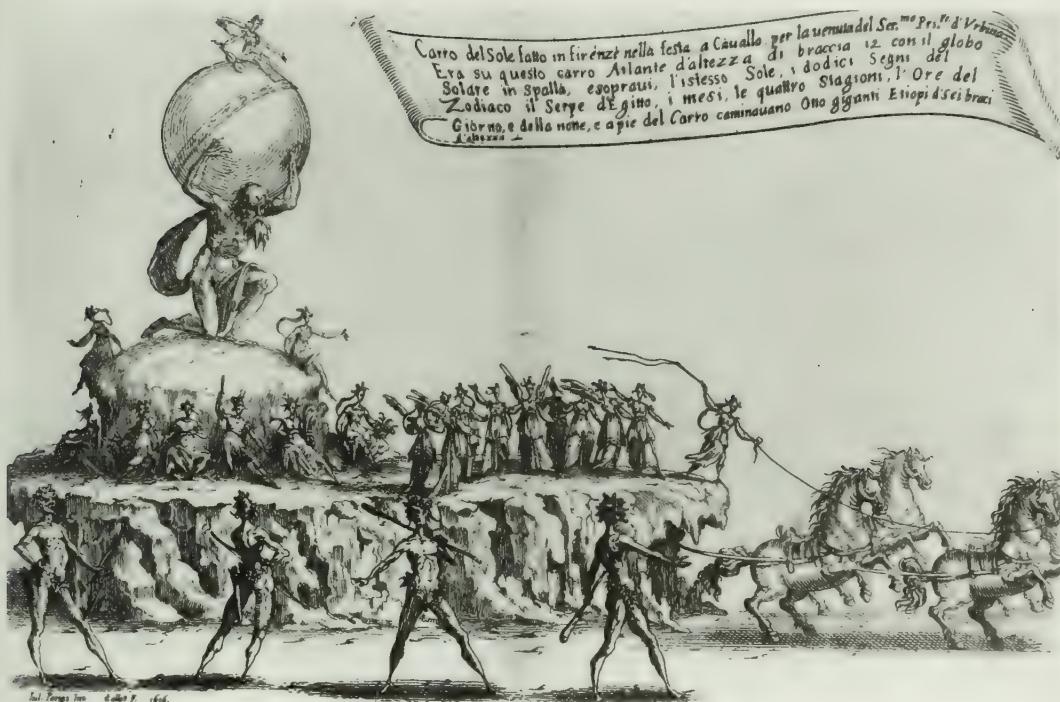
21. Jacques Callot, *Triumphwagen “Carro d’Amore”*, 1616. Wien, Graphische Sammlung Albertina, F.III.1, fol. 41, 306. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

mal nicht die Intermedien, sondern ein spektakuläres Turnier im Hof des Palazzo Pitti (Gaci 1579; Gualterotti 1579). Es ist das erste Beispiel eines “tournoi à thème” am Florentiner Hof und stellte in allegorischen Bildern die Verbindung von Schönheit und Tapferkeit, von Venus und Mars dar. Man hatte den Palasthof mit praktikablen, perspektivisch bemalten Dekorationen zu einem theatralischen Schauplatz umgestaltet — unter anderem auch mit der Darstellung des Helikon, der Stadt Delphi und des dortigen Apollo-Tempels. Der Helikon, von dem kein Bild überliefert ist, wird nicht näher beschrieben, jedoch an anderer Stelle auch als Parnaß bezeichnet, was wiederum deutlich macht, daß die antike Trennung zwischen den beiden Bergen in der Frühen Neuzeit bereits vollkommen aufgehoben war.

Das letzte Beispiel einer Parnaß-Darstellung stammt aus dem Jahre 1616. Anlässlich des Besuches des Prinzen von Urbino Federigo della Rovere, der seit langem der Medici-Prinzessin Claudia versprochen war, veranstaltete man auf der Piazza Santa Croce ein allegorisches Roßballett, das mit “Guerra di bellezza” (Salvadori 1616) bezeichnet wurde. Nach den Entwürfen Giulio Parigi<sup>27</sup> schuf Jacques Callot<sup>28</sup> Radierungen der vier Festwagen “Carro d’Amore”, “Carro del Sole”, “Carro di Teti” und “Monte di Parnaso” sowie der abschließenden Parade (Abb. 21–25). Während bei dem Gefährt des Sonnengottes Apollo (Abb. 22) und der Meeresgöttin Thetis (Abb. 23) die Zugtiere der Wagen deutlich erkennbar sind, finden sich auf der Parnaß-Darstellung

27 Vgl. zu Parigi u.a.: Fabbri 1975; Blumenthal 1986.

28 Vgl. zu Callot u.a.: Choné 1992; Kahan 1976; Russell 1975; Ternois 1962.



22. Jacques Callot, *Triumphwagen "Carro del Sole"*, 1616. Wien, Graphische Sammlung Albertina, F.III.1, fol. 41, 305. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

(Abb. 24) weder Tiere noch Räder, die der Fortbewegung des Wagens gedient haben könnten. Es ist davon auszugehen, daß Callot den Festwagen nicht realistisch abgebildet, sondern diesen, da es sich ja um die Illustration der offiziellen Festbeschreibung handelte, selbst auch künstlerisch ausgestaltet hat; allerdings gibt auch der Text keinen Aufschluß über die technische Realisierung des Wagens.

Callot zeigte auf dem Gipfel des Parnasses eine Eiche, das Wappenmotiv des Ehrengastes, mit militärischen Trophäen in den Zweigen. In ihrem Schatten saßen Pallas Athene mit dem Schild der Medusa und die Musen mit Musikinstrumenten. Auf der Radierung sind vier musizierende Frauenfiguren zu erkennen; der Betrachter kann sich die übrigen auf der Rückseite des praktikablen Berges vorstellen. Weiters sieht man Pegasus, unter dessen Vorderhufen die Quelle Hippokrene hervorsprudelt. Am Abhang des Parnasses plazierte Callot die Dichter des Hofes von Urbino, laut Bildlegende vor allem diejenigen, die Baldassare Castiglione in seinem *Cortegiano* von 1528 erwähnt hatte. Auf einem herausragenden Felsen blies Fama ihre Doppelfanfare, während eine Personifikation der Wahrheit mit Spiegel in der einen und Peitsche in der anderen Hand 170 Figuren mit Doppelmasken vor dem Wagen hertrieb. Sie symbolisierten die doppelgesichtigen Lügen, Gefolgsleute des Ruhmes, und es wäre immerhin möglich, daß sie oder zumindest ein Teil von ihnen zur Strafe für ihre Falschheit den Wagen ziehen mußten, doch läßt sich dies weder aus dem Bild noch aus dem Text der Festbeschreibung eindeutig ableiten. Jedenfalls erhoben sie, kaum hatten sie den Palasthof betreten, ihre Stimme und sangen ein kurzes dreistrophiges Lied. Ob sie dieses auch selbst musikalisch begleiteten, wie dies vermutet wurde



23. Jacques Callot, *Triumphwagen "Carro di Teti"*, 1616. Wien, Graphische Sammlung Albertina, F.III.1, fol. 41. – Foto: Graphische Sammlung Albertina

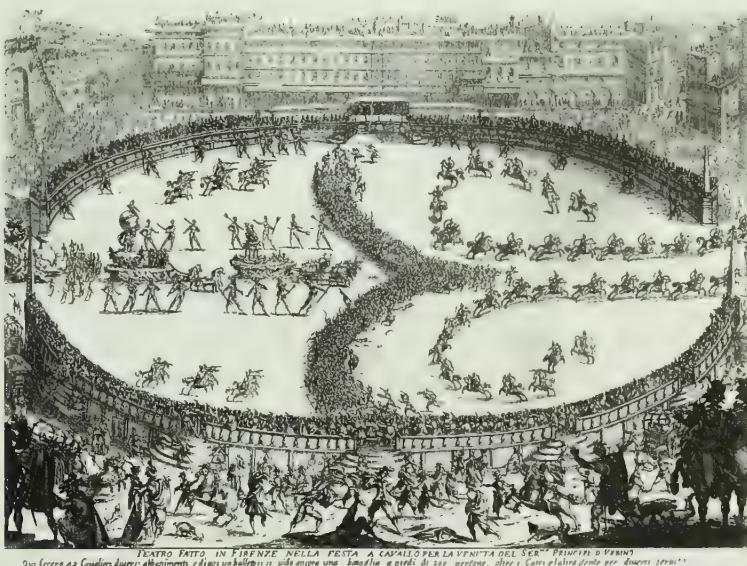
(Brink 1993: 212), ist zu bezweifeln, denn sie mußten ja nicht nur gleichzeitig singen, sondern auch noch marschieren. Die Gruppe mit dem "Monte di Parnaso" machte halt vor der großherzoglichen Ehrentribüne, wo Fama in ihren Stanzen den Fürsten zunächst bat, die Musen gut aufzunehmen, und dann von dem bevorstehenden Kampf berichtete, der nach dem Aufzug der übrigen drei Festwagen in Form eines Roßballetts stattfinden sollte.

Derartige Parnaß-Darstellungen auf Triumphwagen sind im Rahmen der Florentiner Feste nur dieses eine Mal zu finden, doch gehörten sie im 16. und 17. Jahrhundert zum Repertoire der Bildprogramme der höfischen Feste und tauchten in vielfältigen Variationen in ganz Europa auf (Bowles 1989). Auch dazu gäbe es eine Reihe von interessanten bildlichen Darstellungen, die es wert wären, im Vergleich mit den jeweils erhaltenen Text- und Musikdokumenten quellenkritisch auf ihren Informationscharakter überprüft zu werden, doch würde dies den Rahmen und Umfang dieser Studie sprengen.

Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest



24. Jacques Callot, Triumphwagen "Monte di Parnaso", 1616. Wien, Graphische Sammlung Albertina, F.III.1, fol. 41. – Foto: Graphische Sammlung Albertina



25. Jacques Callot, Parade der Teilnehmer am Roßballett "Guerra di bellezza", 1616. Wien, Graphische Sammlung Albertina F.III.1, fol. 42. – Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

## Literaturverzeichnis

### Zeitgenössische Handbücher

Boccaccio, Giovanni  
1581 *La Genealogia de gli Dei de Gentili*. Venedig: Fabio und Agostino Zoppini.

Cartari, Vincenzo  
1556 *Le Imagini con la spositione dei Dei da gli Antichi*. Venedig: Francesco Marcolini.  
1587 *Le Imagini dei Dei de gli Antichi, nelle quali si contengono gl'Idoli, i Riti, le ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*. Venedig: Francesco Ziletti.

Conti, Natalis  
1568 *Mythologiae, sive Explicationum fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis & moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur*. Venedig: o. Vlg.

Giraldi, Lilio Gregorio  
1580 *Lilii Greg. Gyraldi Ferrariensis Operum quae extant omnium*. 2 Bde. Basel: Thomas Guarini.

Ripa, Cesare  
1593 *Iconologia*. Rom: Eredi Gio. Gigliotti.  
1618 *Nova Iconologia*. Padua: Pietro Paolo Tozzi. (Edizione pratica hg. von Piero Buscaroli. 2 Bde. Turin: Fògola 1988).

Sabbattini, Nicola  
1638 *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*. Ravenna: Pietro de' Paoli und Gio. Battista Giovannelli. (Reprint hg. von Elena Povoledo. Rom: Bestetti 1955).

Valeriano, Giovanni Pietro  
1556 *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basel: Isengrinius.

Vasari, Giorgio  
1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunte delle vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*. 3 Teile. Florenz: Giunti. (Reprint hg. von Paola della Pergola u.a. 9 Bde. Mailand 1962–66).

### Florentiner Festbeschreibungen (chronologisch)

#### 1539

Cortecchia, Francesco  
1539 *Mysiche fatte nelle nozze dello Illvstrissimo Dvca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della Illvstrissima Consorte Sva Mad. Leonora da Tolletto*. Venedig: Antonio Gardane. (Reprint: Musiche fatte nella (!) nozze. Peer 1984 und Minor 1968).

Giambullari, Pier Francesco  
1539 *Apparato et feste nelle noze dello Illvstrissimo Signor Duca di Firenze, et della Duchessa sua Consorte, con le sue stanze, madriali, comedie, et intermedij, in quelle recitati*. Florenz: Benedetto Giunta.

#### 1565/66

Baldini, Baccio  
1565 *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei dei Gentili. Mandata fuori dell'Illustrissimo, ET Eccellentiss. S. Duca di Firenze, ET Siena. Il giorno 21. di Febbraio MDLXV*. Florenz: Giunti.

D'Ambra, Francesco  
1566 *La Cofanaria. Comedia. Con gl'intermedij di Giovan Batista Cini recitata nelle noze dell'Illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici, et della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*. Florenz: Figliuoli di Lorenzo Torrentino und Carlo Pettinari.

Grazzini, Anton Francesco detto il Lasca

1566 *Descrizione degl'intermedi rappresentati colla commedia nelle nozze dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena.* Florenz: o. Vlg.

Mellini, Domenico

1566 *Descrizione dell'apparato della commedia et intermedii d'essa recitata in Firenze l'anno 1565 nella gran sala del palazzo di sua Ecc. Illust. nelle Reali nozze dell'Illustriss. et Eccl. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza, et di Siena, et della Regina Giovanna d'Austria sua consorte.* Ristampata, con nuova aggiunta. Florenz: Giunti.

### 1569

Passignani, Giovanni

1569 *Descrittione dell'Intermedi fatti nel felicissimo Palazzo del Gran Duca Cosimo, & del suo Illustriss. figliuolo Principe di Firenze, & di Siena. Per honorar la Illustris. presenza della Sereniss. Altezza dello Eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'Anno MDLXIX.* Florenz: Bartholomeo Sermartelli.

### 1579

Gaci, Cosimo

1579 *Poetica Descritzione d'intorno all'inuentioni della Sbarra Combattuta in Fiorenza nel Cortile del Palagio de' Pitti in honore della Sereniss. Signora Bianca Cappello Gran Duchessa di Toscana.* Florenz: Giunti.

Gualterotti, Raffaello

1579 *Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana et della Serenissima sua consorte la Sig. Bianca Cappello. Con particolar descrizione della sbarra, et apparato di essa nel palazzo de' Pitti, mantenuta da tre cavalieri Persiani contro a i venitieri loro avversarij.* Florenz: Giunti.

### 1585

Rossi, Bastiano de'

1585 *Descrizione del magnificentiss. apparato e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze degl'Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori il Signor Don Cesare d'Este, e la Signora Donna Virginia Medici.* Florenz: Giorgio Marescotti.

### 1589

*Archivalien aus dem Archivio di Stato in Florenz*

Seriacopi, Girolamo

1588–89 *Magistrato de' Nove Conservatori, filza 3679: Memoriale e ricordi tenuto da Girolamo Seriacopi Provveditore del Castello di Firenze.*

Cavalieri, Emilio de'

1589 *Guardaroba medicea, filza 140: Libro di conti relativi alla commedia diritta da Emilio de' Cavalieri.*

### Gedruckte Dokumente

Anonym

1589 *Li artificiosi e dilettevoli intermedi rappresentati nella commedia fatta per le nozze della Serenissima Gran Duchessa di Toscana.* Perugia: Pietropaolo Orlando.

Bargagli, Girolamo

1589 *La Pellegrina. Rappresentata nelle felicissime Nozze del Sereniss. Don Ferdinando de' Medici Granduca di Toscana, e della Sereniss. Madama Cristiana di Loreno sua Consorte.* Siena: Luca Bonetti. (Reprint hg. von Florindo Cerreta. Florenz: Olschki 1971).

Cardi, Niccola de'

1590 *Venuta della serenissima Cristina di Loreno in Italia al seggio ducale di Fiorenza del suo serenissimo sposo Don Ferdinando Medici Gran Duca terzo di Toscana raccolta in ottava rima.* Florenz: Marescotti.

Cavallino, Simone  
1589 *Raccolta di tutte le solenissime feste nel sponsalitio della Serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589.* Rom: Blado.

Cecchi, Baccio  
1589 *Descrizione dell'apparato e de gl'intermedi fatti per la storia dell'esaltazione della croce con i suoi intermedi ridotto in atto rappresentativo [...] recitata in Firenze da' giovani della Compagnia di San Giovanni Vangelista [...].* Florenz: Sermantelli.

1589 *Descrizione della solenissima entrata della Ser.ma Donna Cristina di Loreno in Fiorenza fatta alli 3 di aprile 1586 (!).* Bologna: Benacci.

1589 *Discours de la magnifique réception et trionphante entrée de la Grande Duchesse de Toscane en la ville de Florence, avec les cérémonies de son souronnement et esponsailles.* Lyon: Benoist Rigaud.

[1589] *Le feste fatte nelle nozze dell Ser. Granduca e Granduchessa di Toscana Ferdinando I e Cristina di Lorena.* o. O., o. Vlg., o. J.

Gualterotti, Raffael  
1589 (Mai) *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristiana di Loreno moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III Granduca di Toscana.* Florenz: Antonio Padovani.

1589 (Juni) *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile città di Firenza per la venuta e per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Loreno moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici terzo Gran Duca di Toscana.* Florenz: Antonio Padovani.

Lapini, Agostino  
1900 *Diario Fiorentino dal 252 al 1596.* Hg. von O. Corazzini. Florenz: Sansoni.

Malvezzi, Cristofano  
1591 *Intermedii e concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana.* Venedig: Giacomo Vincenti (Reprint hg. von D. P. Walker 1963).

Pavoni, Giuseppe  
1589a *Entrata della serenissima Gran Duchessa sposa, nella città di Fiorenza, scritta da Giuseppe Pavoni.* Bologna: Giovanni Rossi.

1589b *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime nozze dell Serenissimi Sposi, il sig. Ferdinando Medici, e la signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana. Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Bataglia navale, la Comedia con gli Intermedi; et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di Maggio MDLXXXIX.* Bologna: Giovanni Rossi.

Rossi, Bastiano de'  
1589 *Descrizione dell'apparato, e degl'Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana.* Florenz: Antonio Padovani.

Anonym  
1589 *Li sontuosissimi apparecchi, trionfi, e feste, fatti nelle nozze della Gran Duchessa di Fiorenza: con il nome, e numero de duchi, precipi, marchesi, baroni, et altri gran personaggi: postovi il modo di vestire, maniere, e livree. Et la descrittione de gli'intermedi. [...] Aggiuntovi l'ordine, e modo che s'è tenuto nel coronare l'Altezza della Serenissima Gran Duchessa.* Florenz und Ferrara: Baldini; Venedig: Larduccio.

Anonym  
1589 *L'ultime feste ed apparati superbissimi fatti in Fiorenza nelle nozze del Ser.mo Granduca di Toscano.* Bologna: Alessandro Benacci.

*Zeitgenössische Drucke zu Pratolino*

Vieri, Francesco de'  
1587 *Discorsi di M. Francesco de' Vieri, detto il Verino Secondo, Cittadino Fiorentino. Delle Maravigliose Opere di Pratolino, & d'Amore. Al Serenissimo D. Francesco Medici Secondo Gran Duca di Toscana.* Florenz: Giorgio Marescotti.

Sgrilli, Bernardo Sansone

1742 *Descrizione della Regia Villa, Fontane, e Fabbriche di Pratolino.* Florenz: Stamperia Granducale per i Tartini, e Franchi.

**1600**

Buonarroti, Michelangelo, d. J.

1600 *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra.* Florenz: Giorgio Marescotti. (Reprint in: *Opere varie in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti il Giovane alcune delle quali non mai stampate*, hg. von Pietro Fanfani. Florenz 1863, 403–54.)

Chiabrera, Gabriello

1600 *Il Rapimento di Cefalo. Rappresentato nelle Nozze della Cristianiss. Regina di Francia e di Navarra Maria Medici.* Florenz: Giorgio Marescotti.

**1616**

Salvadori, Andrea

1616 *Guerra di Bellezza. Festa a cavallo fatta in Firenze per la venuta del Serenissimo Principe d’Urbino l’ottobre del 1616.* Florenz: Zanobi Pignoni.

## Sekundärliteratur

Artusi, Luciano, und Silvano Gabrielli

1991 *Le feste di Firenze.* Rom: Newton Compton.

Berner, Samuel

1970 “Florentine political thought in the late Cinquecento.” *Il pensiero politico: Quaderni dell’Istituto di scienza politica, Università di Genova* 3: 177–99.

1971 “Florentine society in the late sixteenth and early seventeenth centuries.” *Studies in the Renaissance* 18: 203–46.

Berti, Franco

1980 “Studi su alcuni aspetti del diario di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589.” *Quaderni di teatro* 2, 7: 157–68.

Blumenthal, Arthur R.

1973 *Italian Renaissance Festival Designs.* [Ausstellungskatalog]. Madison: Elvehjem Art Center/University of Wisconsin Press.

1980 *Theater Art of the Medici.* [Ausstellungskatalog]. Hanover, NH: Dartmouth College Museum/University Press of New England.

1986 *Giulio Parigi’s Stage Designs: Florence and the early Baroque spectacle.* New York: Garland.

1990 “Medici patronage and the festival of 1589.” *IL 60: Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday.* Hg. von Marilyn Aronberg Lavin. New York: Italica Press: 97–106.

Borsi, Franco, u. a.

1980 *Il potere e lo spazio: la scena del principe.* [Ausstellungskatalog]. Florenz: Forte di Belvedere. Mailand: Electa.

Borsi, Franco

1993 *Firenze del Cinquecento.* 2. Aufl. Rom: Editalia.

Botto, Ida Maria

1968 *Mostra di disegni di Bernardo Buontalenti.* [Katalog]. Florenz: Uffizi/Olschki.

Bowles, Edmund A.

1989 *Musical Ensembles in Festival Books, 1500–1800: an iconographical & documentary survey.* Ann Arbor und London: UMI Research Press (*Studies in Music* 103).

Breidecker, Volker

1990 *Florenz oder “Die Rede, die zum Auge spricht”: Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt.* München: Fink.

Brink, Claudia, und Wilhelm Hornbostel, Hg.

1993 *Pegasus und die Künste*. [Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg]. München: Deutscher Kunstverlag.

Brown, Howard Mayer

1973 *Sixteenth-Century Instrumentation: the music for the Florentine intermedii*. Rom: American Institute of Musicology (*Musicological Studies & Documents* 30).

Brucker, Gene Adam

1990 *Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Casali, Giovanni, und Ester Diana

1983 *Bernardo Buontalenti e la burocrazia tecnica nella Toscana medicea*. Florenz: Alinea.

Choné, Paulette, Hg.

1992 *Jacques Callot, 1592–1635*. [Ausstellungskatalog]. Nancy: Musée Historique Lorrain. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Cleugh, James

1984 *Die Medici*. München: Piper.

Conforti, Claudia

1993 *Giorgio Vasari architetto*. Mailand: Electa.

Daddi Giovannozzi, Vera

1932 "La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani." *Rivista d'arte* 14: 505–24.

1934 *Ricerche su Bernardo Buontalenti*. Florenz: Olschki.

1940 "Di alcune incisioni dell'apparato per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena." *Rivista d'arte* 22: 85–100.

Diaz, Furio, Hg.

1983 *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. Bd. 2: *Musica e spettacolo*. Florenz: Olschki.

1987 *Il granducato di Toscana: I Medici*. Turin: UTET (*Storia d'Italia* 13).

Donington, Robert

1981 *The Rise of Opera*. London: Faber and Faber.

Engel, Hans

1955 "Nochmals die Intermedien von Florenz 1589." *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik: 71–86.

Fabbri, Mario, Elvira Garbero Zorzi und Anna Maria Petrioli Tofani, Hg.

1975 *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*. [Ausstellungskatalog]. Florenz: Palazzo Medici Riccardi. Mailand: Electa.

Fagiolo, Marcello

1979 *Natura et artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Rom: Officina Ed.

Fara, Amelio

1979 *Bernardo Buontalenti: architettura e teatro*. Florenz: La nuova Italia.

1988 *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*. Genf: SAGEP.

Fenlon, Iain

1989 "Preparations for a princess: Florence 1588/89." *In cantu et in sermone, for Nino Pirrotta on his 80th birthday*. Hg. von Fabrizio Della Seta und Franco Piperno. Florenz: Olschki: 259–81.

Frangenbergs, Thomas

1990 *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsliteratur des 16. Jahrhunderts*. Berlin: Mann (*Frankfurter Forschungen zur Kunst* 16).

Gaeta Bertelà, Giovanna, und Anna Maria Petrioli Tofani, Hg.

1969 *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II*. [Ausstellungskatalog]. Florenz: Uffizi/Olschki.

Garbe, Jutta

1995 *Strukturelle Analyse der Kostüme Giorgio Vasaris für den Triumphzug "La Genealogia degli Dei" anlässlich der Hochzeit von Francesco de'Medici und Johanna von Habsburg im Jahre 1565*. 2 Bde. Phil. Diss. Wien.

Gareffi, Andrea

1991 *La scrittura e la festa. Teatro, festa, e letteratura nella Firenze del Rinascimento*. Bologna: Il Mulino.

*Parnaß – Helikon – Olymp: der Musenberg im höfischen Fest*

Ghisi, Federico, Hg.  
1939 *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480–1589)*. Florenz: Vallecchi.

Ghisi, Federico  
1956 “Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour médicéenne et le développement de courses masquées et des ballets équestres durant les premières décades du XVII<sup>e</sup> siècle.” *Les fêtes de la Renaissance*. Hg. von Jean Jacquot. Paris: C.N.R.S. Bd. I: 145–52.

Goldthwaite, Richard  
1980 *The Building of Renaissance Florence: an economic and social history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.  
1993 *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Guidobaldi, Nicoletta  
1990 “Images of music in Cesare Ripa’s *Iconologia*.” *Imago Musicae* 7: 41–68.

Guthmüller, Bodo  
1986 *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*. Weinheim: Acta Humaniora.

Hale, J. R.  
1977 *Florence and the Medici: the pattern of control*. New York: Thames and Hudson.

Hibbert, Christopher  
1974 *The Rise and Fall of the House of Medici*. Harmondsworth: Penguin.

Jacquot, Jean  
1961 “Les fêtes de Florence (1589): Quelques aspects de leur mise-en-scène.” *Theatre Research* 3, 6: 157–76.

Kahan, Gerald  
1976 *Jacques Callot: artist of the theatre*. Athens (GA).

Kaufmann, Henry W.  
1972 “Music for a noble Florentine wedding (1539).” *Word and Music* 1972: 161–88.

Kenseth, Joy, Hg.  
1991 *The Age of the Marvelous*. [Ausstellungskatalog]. Hanover (NH): Hood Museum of Art, Dartmouth College. Chicago: University of Chicago Press.

Kirkendale, Warren  
1972 *L’aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*. Florenz: Olschki.  
1993 *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*. Florenz: Olschki (*Historiae Musicae Cultores. Biblioteca* 61).

Kümmel, Werner Friedrich  
1970 “Ein deutscher Bericht über die florentinischen Intermedien des Jahres 1589.” *Analecta Musicologica* 9: 1–19.

Laver, James  
1932 “Stage designs for the Florentine intermezzi of 1589.” *The Burlington Magazine* 60: 294–300.

Lazzaro, Claudia  
1990 *The Italian Renaissance Garden*. New Haven und London: Yale University Press.

LeClerc, Hélène  
1952 “Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance: ‘L’harmonie du monde’, incantation et symbolisme.” *Revue d’histoire du théâtre* ser. 2, 11: 106–49.

Lucchesini, Paolo  
1991 *I teatri di Firenze*. Rom: Newton Compton.

Mamone, Sara  
1981 *Il teatro nella Firenze medicea*. Mailand: Mursia.

Mancini, Franco, Maria Teresa Muraro und Elena Povoledo, Hg.  
1975 *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all’opera comica veneziana*. [Ausstellungskatalog]. Venezia: Fondazione Cini. Vincenza: Neri Pozza (*Cataloghi di Mostre* 37).

Marotti, Ferruccio  
1974 *Lo spettacolo dall’umanesimo al manierismo: teoria e tecnica*. Mailand: Feltrinelli (*Storia documentaria del teatro italiano* 10)).

Massar, Phyllis Dearborn  
1975 "A set of prints and a drawing for the 1589 Medici marriage festival." *Master Drawings* 13,1: 12–23.

Minor, Andrew C., und Bonner Mitchell  
1968 *A Renaissance Entertainment: festivities for the marriage of Cosimo I Duke of Florence in 1539*. Columbia: University of Missouri Press.

Mitchell, Bonner  
1979 "Italian civic pageantry in the High Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for state occasions." *Biblioteca di Bibliografia Italiana* 89: 50–4.

1986 *The Majesty of the State: triumphal progresses of foreign sovereigns in Renaissance Italy (1494–1600)*. Florenz: Olschki (*Biblioteca dell'Archivum Romanicum* I. 203).

Molinari, Cesare  
1987 "Delle nozze medicee e dei loro cronisti." *Il teatro italiano nel rinascimento*. Hg. von Fabrizio Cruciani und Daniele Seragnoli. Bologna: Il Mulino: 263–71.

Nagler, Alois M.  
1960 "Theaterfeste der Medici." *Maske und Kothurn* 6: 17–32, 158–68, 254–75.

1962 "Die Florentiner Mascherata von 1566." *Maske und Kothurn* 8, 1: 285–94.

1964 *Theatre Festivals of the Medici 1539–1637*. New Haven und London: Yale University Press.

Newman, Karen  
1986 "The Politics of Spectacle: "La Pellegrina" and the intermezzi of 1589." *Modern Language Notes* 101: 95–113.

Palasca, Claude  
1989 *The Florentine Camerata: documentary studies and translations*. New Haven und London: Yale University Press.

Petrioli, Anna Maria, Hg.  
1966 *Mostra di disegni Vasariani. Carri trionfali e costumi per "La Genealogia degli Dei"* (1565). Florenz: Olschki (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* 22).

Petrioli, Anna Maria  
1994 "L'illustrazione teatrale e il significato dei documenti figurativi per la storia dello spettacolo." *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII (Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990. Villa Spelman Colloquia* 3). Florenz: Nuova Alfa: 49–62.

Pirrotta, Nino  
1975 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Turin: Einaudi (Saggi 556).

Pirrotta, Nino, und Elena Povoledo  
1982 *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press (*Cambridge Studies in Music*).

Pirrotta, Nino  
1984 *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a collection of essays*. Cambridge (MA) und London: Harvard University Press.

Purkis, Helen  
1975 "La décoration de la salle et les rapports entre la scène et le public dans les masques et les intermèdes florentins, 1539–1608." *Les fêtes de la Renaissance*. Hg. von Jean Jacquot. Paris: C.N.R.S. Bd. I: 239–51.

Ree, Paul van der, u. a., Hg.  
1992 *Italian Villas and Gardens. A 'corso di disegno' by Paul van der Ree, Gerrit Smienk and Clemens Steenbergen*. München: Prestel.

Rossi, Sergio  
1980 *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*. Mailand: Feltrinelli.

Russell, H. Diane  
1975 *Jacques Callot. Prints and Related Drawings*. [Ausstellungskatalog]. Washington (DC): National Gallery of Art.

Saslow, James  
 1996 *The Medici Wedding of 1589: Florentine festival as “theatrum mundi”*. New Haven und London: Yale University Press.

Satkowski, Leon  
 1993 *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*. Princeton: Princeton University Press.

Schrade, Leo  
 1956 “Les fêtes du mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello.” *Les fêtes de la Renaissance*. Hg. von Jean Jacquot. Paris: C.N.R.S. Bd. I: 107–31.

Schröter, Elisabeth  
 1977 *Die Ikonographie des Themas Parnaß vor Raffael. Die Schrift- und Buchtradition von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*. Hildesheim und New York: Georg Olms (Studien zur Kunstgeschichte 6).

Seznec, Jean  
 1935 “La mascarade des dieux à Florence en 1566.” *Mélanges d’archéologie et d’histoire* 52: 224–43.  
 1990 *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*. München: Fink.

Solerti, Angelo  
 1905 *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*. Florenz: Bemporad (Reprint, Bologna: Forni 1969).

Spini, Giorgio, Hg.  
 1976 *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*. Florenz: Olschki.

Sternfeld, Frederick W.  
 1972 “Les intermèdes de Florence et la genèse de l’opéra.” *Baroque* 5: 25–9.  
 1974 “Aspects of Italian intermedi and early operas.” *Convivium Musicorum. Festschrift für Wolfgang Boetticher*. Berlin: Merseburger: 359–66 (Edition Merseburger 1140).

Strong, Roy  
 1973 *Splendor at Court: Renaissance spectacle and the theater of power*. Boston: Houghton Mifflin.  
 1991 *Feste der Renaissance, 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*. Freiburg und Würzburg: Ploetz.

Ternois, Daniel  
 1962a *L’art de Jacques Callot*. Paris: Nobele.  
 1962b *Jacques Callot. Catalogue complet de son œuvre dessinée*. Paris: Nobele.

Testaverde, Anna Maria  
 1988 “Creatività e tradizione in una ‘sartoria teatrale’: l’abito scenico per le feste fiorentine del 1589.” *Il costume nell’età del Rinascimento*. Hg. von Dora Liscia Bemporad. Florenz: Editfir: 175–99.

Tintelnot, Hans  
 1939 *Barocktheater und barocke Kunst*. Berlin: Mann.

Trexler, Richard C.  
 1980 *Public Life in Renaissance Florence*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

Vannucci, Marcello  
 1986 *The History of Florence*. Rom: Newton Compton.

Walker, D. P.  
 1956 “La musique des intermèdes florentins de 1589 et l’humanisme.” *Les fêtes de la Renaissance*. Hg. von Jean Jacquot. Paris: C.N.R.S. Bd. I: 133–44.  
 1963 *Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Médicis, et de Christine du Lorraine, Florence 1589. I. Musique des Intermèdes de “La Pellegrina”*. Paris: C.N.R.S.

Warburg, Aby  
 1932 “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il ‘Libro di Conti’ di Emilio de’ Cavalieri.” *Gesammelte Schriften*. Hg. von Gertrud Bing. Leipzig und Berlin: Teubner: 259–300, 394–441 (Reprint, Liechtenstein: Kraus 1969).

Weaver, Robert Lamar  
 1978 *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590–1750: operas, prologues, finales*,

Winternitz, Emanuel  
1966      *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes*. München: Keysersche Verlagsbuchhandlung.

Zangheri, Luigi  
1967      *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. London: Faber and Faber.

Zorzi, Ludovico  
1979      *Pratolino, il giardino delle meraviglie*. 2 Bde. Florenz: Gonnelli.

1977      *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*. Turin: Einaudi.

## **La Tarasca madrileña: algunas imágenes representativas\***

Alicia González de Buitrago

### **1. Introducción**

El Barroco es una época eminentemente ligada al fenómeno de la fiesta. En España tiene un especial interés, dentro de sus diversas manifestaciones, la vertiente celebrativa del Corpus Christi, integrada dentro del calendario litúrgico católico. Pero es mucho más que una simple festividad religiosa tanto por sus objetivos y su realización específica como por sus niveles de participación popular. Concebida como una exaltación del Sacramento de la Eucaristía, tiene una clara y marcada concepción de catequesis doctrinal y por ello busca la participación activa de los fieles, mostrando en las calles el objeto de culto y haciendo de la ciudad el escaparate de la doctrina a través de la procesión, verdadero acto estrella de la festividad. Llegará a convertirse en una verdadera “fiesta”, que será cada vez más notable.

La tarasca es un elemento integrante de la procesión del Corpus y desfilará por las calles como pieza clave del mundo popular que participa en la misma. Este ingenio mecánico a modo de carroza, llevada en andas por los mozos de la ciudad, está formada por figuras construidas a partir de modelos reales e imaginarios, con un mensaje explícito de implícita carga simbólica. Participa, pues, en la espectacularidad que busca y desprende el fenómeno procesional.

Nuestro estudio se centrará en seis ejemplos de tarascas del Corpus madrileño del siglo XVII, concretamente de los años 1663, 1668, 1670, 1672 y 1685, cuyos diseños se conservan en la documentación referida a las fiestas del Corpus de Madrid en el Archivo de Villa de esta ciudad. Intentaremos en este estudio abrir una serie de vías de interpretación que deberán ser ampliadas en futuras investigaciones.

### **2. Origen del Corpus Christi y su procesión**

La festividad del Corpus Christi conmemora la solemnidad del Sagrado Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo. Sus orígenes se remontan a los primeros siglos del segundo milenio, en relación con las heterodoxias y polémicas religiosas que se produjeron en esa época. Algunos pensadores como Berengario de Tours, negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía, lo que llevó al Papa Urbano IV a establecer en 1264 la fiesta del Corpus Christi en toda la Iglesia, consciente de la necesidad de combatir eficazmente la herejía de Berengario.<sup>1</sup> En 1316 el Papa

\* Este artículo corresponde a una versión revisada de la ponencia dada en el VIII encuentro internacional del ICTM (Grupo de estudios de iconografía musical). El tema del congreso celebrado en Sedano (Burgos) en mayo de 1996 era ‘La música y la danza en las imágenes de fiestas populares y cortesanas en el Sur de Europa, 1500–1750’.

1 Al mismo tiempo se promovieron algunos ritos eucarísticos, como el uso de tabernáculos y se produjeron dos sucesos destacados: por una parte las revelaciones eucarísticas de Santa Juliana de Rétine, priora de un monasterio

Juan XXII introduce la Octava que supone la continuación de la festividad los ocho días siguientes al del Corpus. Las bulas papales no determinaban la manera en que debía tener lugar la fiesta, pero ésta se organizó en torno a la Exposición del Santísimo Sacramento en procesión, una práctica que tiene su raíz en las cabalgatas triunfales romanas. Según opinión de Javier Portús:

Hay que interpretarla ante todo como expresión del carácter al mismo tiempo comunitario y polémico de la celebración, con la cual se quería mostrar la adhesión de la población a un dogma que había sido en ocasiones atacado. [1993: 34]

Francesc Massip relaciona la celebración religiosa con el cambio espiritual hacia lo secular y lo popular:

La devoción hacia la Eucaristía se inscribe en el cambio que experimenta la espiritualidad desde el siglo XIII, que se desliga de la hegemonía de un culto esencialmente centrado en la recitación del oficio divino en un marco en definitiva feudal, y aspira a una religiosidad más abierta, más inclinada hacia la religiosidad más secular, laica y en una dimensión decididamente popular. Este cambio en el planteamiento espiritual va unido a la transformación socioeconómica: el desarrollo de las ciudades y la cada vez mayor relevancia de la clase artesana-comercial. [1992: 40]

El Concilio de Trento, a mediados del siglo XVI, retoma la actitud de defensa sobre el dogma y encarece “repetida e insistente, como la más decisiva defensa contra los errores reinantes, la afirmación de la existencia del Sacramento del Altar” (Pfandl 1929: 157).

La festividad del Corpus Christi reafirma así la naturaleza combativa con la que, en parte, había nacido y la Iglesia considerará las manifestaciones públicas en forma de procesiones como un medio eficaz para propagar dogmas especialmente controvertidos. El texto del Concilio así lo atestigua:

Declara además el santo Concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerado Sacramento, y la de conducirlo en procesiones honorífica y reverentemente por las calles y lugares públicos [para] que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos de grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí.<sup>2</sup>

A partir de entonces se suceden las alusiones al carácter combativo del Corpus, que se convirtió en la festividad contrarreformista por excelencia (Portús Pérez 1993: 35–42).

Desde los albores del siglo XIV todas las ciudades europeas de cierta importancia empezaron a celebrar la Festividad del Corpus Christi con solemnes procesiones que, muy pronto, incluyeron representaciones dramáticas realizadas por los gremios de artesanos y subvencionadas por las arcas públicas. Los argumentos siempre fueron religiosos y aparecían aderezados con cautivadoras músicas y fastuosas decoraciones, lenguaje seductor para el pueblo más atento en esta época a la melodía y a la imagen que a la letra.

La fecha de celebración de la fiesta del Corpus coincide con el tiempo de la siega, época de antiguo culto a las fuerzas de la naturaleza que deben propiciar una buena cosecha (culto a la fertilidad). Para el pueblo campesino eran unos días de fiesta consagrados al descanso, la peti-

cercano a Lieja y por otra, el milagro de las Formas de Bolsena, cuyo corporal fue llevado a Urbano IV (Portús Pérez 1993: 34).

2 *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* 1857: 128–9. Citamos por Portús Pérez 1993: 35.

ción y la acción de gracias. La Iglesia permite de nuevo una integración importante de las tradiciones autóctonas paganas, al tratarse de una festividad de nueva planta, pero las enmarca en un contexto de adoración a un hecho religioso, la Eucaristía, para sublimar de esta forma la libre expresividad social. Todo ello convierte a la procesión en un medio cohesionador de manifestaciones dramático festivas primitivas y de mensajes litúrgicos, con una clara función propagandística y catequizante al estilo de los mejores *media* actuales. Por ella desfilan mensajes evangélicos y mitos precrhistianos de rituales primitivos junto a danzas paganas, es decir, se incorporan las manifestaciones lúdicas laicas (Massip 1992: 41).

En la primera mitad del siglo XVI, la procesión del Corpus Christi ya se componía en España de todos los elementos que la iban a caracterizar hasta finales del siglo XVIII: una estructura fuertemente jerarquizada que actuaba como espejo del orden social que interesaba mantener y en la que, junto a una participación muy normalizada de los sectores que la constituyan, se autoriza al pueblo a que levante altares en las calles, adorne los edificios con colgaduras y exhiba figuras representativas como son los gigantes, la tarasca o las rocas, características de la zona de Levante; en definitiva, una importante intervención en el fenómeno procesional de elementos de raigambre popular o folklórica entre los que no podían faltar las danzas. Los clérigos escenificaban pasajes bíblicos, pero pronto se escribieron otros alusivos al Misterio de la Eucaristía, los cuales recibieron el nombre de “autos sacramentales” (Virgili Blanquet 1982: 296). La participación de la música en todo el cortejo procesional del Corpus Christi es también un elemento de unión entre las tradiciones populares y la intencionalidad puramente religiosa, pues a este respecto la Iglesia Católica lo justifica con el texto bíblico a través del Salmo 80, en el que se hace referencia a la música como medio de adorar y aclamar a Dios. Se trata de un himno dedicado a la festividad solemne de las *Tiendas*, la fiesta por excelencia en el mundo judío en la que se conmemoraba la estancia en el desierto y la Ley recibida en el Sinaí, y por ello puede paragonarse con la fiesta más grande celebrada por el mundo cristiano que es la del Corpus Christi.<sup>3</sup>

Hemos de ver de este modo la procesión del Corpus, como un acto dramático y simbólico de fe que adapta una parte de sus elementos constituyentes de fiestas paganas anteriores, entre los cuales sobresale el uso de figuras contrahechas, transportadas y animadas por seres humanos. Todas estas prácticas culminarán en la época barroca en la que se consigue plasmar el máximo de teatralidad, brillantez, espectáculo y celebración.

### **3. La festividad barroca: el Corpus en Madrid**

La procesión del Corpus Christi en el barroco seguirá las tendencias antes expuestas articulando coherentemente todos los elementos que la integran, no en vano fue la fiesta periódica que tuvo una significación pública más importante, y se convirtió en un verdadero espejo donde se miraban el resto de las celebraciones. Se exhibe en ella un mundo conceptual traducido al pueblo mediante la alegoría y el símbolo, con una dimensión estética que busca martillear todos los sentidos por medio de la dramatización, la escenografía, la danza, la música, el aroma de las flores y el incienso, la expansión gastronómica, el contacto de las multitudes, produciéndose una

3 Álvarez Martínez 1995: 94. La autora comenta en la p. 104 de este mismo artículo el grabado de Jean de Courbes titulado “Alegoría de la procesión del Corpus Christi” realizado para la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto del año 1622. Se muestra una procesión en el interior de un templo y, sobre unos diáconos, aparece una filacteria con el texto del Salmo 80: “Tocad los címbalos, la dulce citara y el arpa”. El grabado está reproducido en la p. 135 con el número de lámina 16.

total activación de la emocionalidad. Este aparato rodea los autos sacramentales, así como las danzas, los gigantes o la tarasca.

Refiriéndonos concretamente a Madrid, sede de la Corte y capital de España, hay que señalar la importancia y magnitud de esta fiesta y cómo se conjugaron en ella dichos elementos. Jerónimo de la Quintana aporta su testimonio al referirse a las festividades de Madrid:

La principal de todas es la del día del Corpus, con gran demostración de fiesta y regocijo, de música, danzas y autos. [1629: fol. 386r]

Bernáldez Montalvo recoge este punto señalando la participación de municipio y vecinos:

En esta Villa de la Osa y el Madroño fueron siempre, allá por el siglo XVII y XVIII, las fiestas del Corpus verdadero eje lúdico del año y, en cierto modo, hito económico y cultural [...] Corporación (eran rotundamente municipales) y vecindario gastaban en ellas lo que no tenían. Fortunas de las que quedan puntuales cuentas. Sastres, modistas y todos los profesionales del vestido o el adorno corporal se azacanaban por colmar las exigencias de damas y galanes, que estrenaban aquel día. Las “prisas del Corpus”. [1983a: 27]

En la documentación municipal que se conserva en el Archivo de Villa de Madrid podemos comprobar el papel del Concejo como organizador de las fiestas. Aparecen una serie de regidores encargados de cada una de las partes y acciones que habían de acometerse para asegurar la buena marcha de los festejos: *Autos, Danzas, Toldos, Cera, Collacion y Tablado y Música*.

A través de distintas órdenes se van contratando todos los servicios que se requieren para la fiesta y procesión figurando los términos del mismo, los nombres de los contratados y la cantidad de reales que les pagará el Concejo. Todo se registra: el abastecimiento de la cera, las compañías de comedias para la representación de los Autos y la construcción de los carros necesarios (según las indicaciones del autor), las danzas que se han de ejecutar y por cuenta de quién (especificando las vestimentas y los instrumentos necesarios), el aderezo y arreglo de los gigantes y la construcción de la tarasca (según la traza aprobada por los regidores), o el contrato de los mozos que han de llevarla en angarillas, completado ello con una amplia nómina en la que se especifican todos los gastos. Los vecinos pueden participar, no sólo como profesionales artesanos (comediante, pintores, doradores, escultores, carpinteros, sastres, herreros, cereros), sino también formando parte de la procesión, portando andas, montando tablados, etc. La conjunción cívico popular junto con lo religioso y litúrgico es, de este modo, completa.

Es la calle el escaparate de ostentación de los poderes civil y religioso: sacerdotes, jerarquías eclesiásticas, órdenes religiosas, miembros de los distintos Consejos, autoridades municipales. Y la custodia como exaltación de la Eucaristía, que da sentido a la fiesta sacramental. Pero, además, de la procesión forman parte una serie de elementos populares con un componente pagano: diablillos, diversas danzas, gigantes con caracterizaciones exóticas y vestidos coloristas (gigantes y gigantillas serían tipos populares o étnicos: indios, turcos, negros; algunos se repetirán entre los danzantes) y por fin, la figura de la tarasca: animal monstruoso cabalgado por una mujer (Díez Borque 1994: 19). Algunos autores, como Bernáldez Montalvo, han visto en estas figuras acompañadas de su vistoso cortejo “un reflejo del mundanal vivir de lo dionisíaco, separado del apolíneo silencio de Dios” (Bernáldez Montalvo 1983b: 187).

## 4. La Tarasca

### 1. Antecedentes

La raíz de este monstruo que constituye la base del ingenio mecánico debemos buscarla en los dragones, animal mítico de recurrente aparición en un elevado número de culturas distintas, en las cuales adquiere una función y un significado cambiantes; desde Mesopotamia, Egipto o Sumer, su carácter maligno pasó a Europa a través del mundo celta, Grecia y Roma, sin olvidar el importante mensaje que desde la Biblia nos ha transmitido el mundo hebreo.<sup>4</sup>

Durante la Edad Media se adopta la tendencia a desarrollar el texto bíblico desde un punto de vista más alegórico que histórico (sobre todo hasta principios del gótico). Abundaron por tanto los textos en los que se hablaba del mal o del demonio personificados en la forma de un dragón. Se han conservado innumerables ejemplos de ello en las artes plásticas, tanto en miniaturas, como en los interiores y exteriores de iglesias y catedrales, pero también era muy frecuente encontrarlos en las leyendas medievales, en la narrativa popular ancestral de mitos, romances, y fábulas.

En este sentido podemos encontrar en la época antecedentes literarios en leyendas de santos en las cuales aparecen dragones de distintas características a los que se les atribuyen hechos históricos: las de San Jorge (Vorágine 1995: 248–53), San Miguel (*ibidem* 620–30) o Santa Margarita (*ibidem* 376–8), por citar aquellos cuyo culto se extendió considerablemente por España. Se les asociaba con serpientes aladas cuyos malignos actos y amenazas iban dirigidos frecuentemente a mujeres, adquiriendo una importancia religiosa y cultural que posibilitará su integración profunda en la vida ceremonial del medievo en diversas zonas de Europa y también en España. Citemos, entre otras, la aparición en Valencia de un *drach-alat* con motivo de la llegada a la ciudad de Juan I en 1392 (Shergold-Varey 1953: 19) y cómo las figuras de los caballeros que vencieron al dragón de Valencia son sustituidas por las de San Jorge o Santa Margarita, apareciendo así en la procesión del Corpus de 1400 (Portús Pérez 1993: 111).

En la Biblia, según ya hemos señalado, aparecen textos con escenas de dragones o serpientes asociadas a mujeres, como es el caso de los libros del *Génesis* (Génesis 3, 13–15) o *Apocalipsis* (Apocalipsis 12, 1–6). Es sobre todo el texto novotestamentario el que nos remite a la asociación ancestral del dragón con la mujer; concretamente el episodio apocalíptico de la gran ramera de Babilonia (Apocalipsis 17, 3–5) que cabalga sobre un dragón de siete cabezas, engalanada con perlas y piedras preciosas, y sostiene en su mano una copa de vino del burdel (símbolo de los deleites carnales) con el que embriagar a los reyes del mundo que la adoran (Reau 1996: 739). De esta forma quedó fijada la relación mujer — pecado para los modelos de dragones policéfalos que circularán por muchas ciudades españolas, cabalgados por mujeres, entre ellas las tarascas de Sevilla, representadas así hasta 1698 y entre 1770 y 1780. En el caso madrileño no es habitual encontrar dragones con varias testuzas en las tarascas del Corpus, pero sí es frecuente durante los siglos XVI y XVII, la representación del grupo formado por la bestia con una mujer ricamente vestida, por ejemplo en los *Emblemas morales* de Covarrubias, donde simboliza la ambición y el desenfreno (Covarrubias 1610: fol. 275r). En Madrid la iconografía de la

<sup>4</sup> Portús Pérez 1993: 10–111. En las antiguas civilizaciones del Tigris y el Eufrates personificaba a la diosa de las profundidades, el caos y la destrucción; y un carácter peyorativo tuvo en Egipto, donde encarnaba al dios Apepi, enemigo irreconciliable del dios Sol. Pero al mismo tiempo este carácter maligno convivía en algunos lugares con un poder vivificador, como en Sumer, donde actuaba como símbolo de fertilidad. La asociación entre el dragón y el mal pasó también a la Europa antigua y de ello las mitologías griegas, romanas o celtas nos han dejado expresivos ejemplos. Junto a Grecia y Roma, el otro referente fundamental de la cultura occidental es el mundo hebreo, que a través de la Biblia nos había transmitido su particular cosmovisión. La relación que en este libro sagrado se establece entre el dragón y el mal puede rastrearse desde el principio hasta el fin, desde el *Génesis* al *Apocalipsis*.

tarasca se fija mediante una serpiente o dragón alado que lleva sobre su lomo alojada una mujer ataviada a la moda del momento, recuerdo de esa imagen apocalíptica. Incluso hay escritores que se refieren explícitamente a esta relación, como Casiano Pellicer, quien dice de la tarasca:

Era una especie de monstruo marino que significaba a Leviatán, de dilatado vientre, grueso y largo cuello, boca enorme. Iba sentada sobre él, la figura de una mujer, muy atareada, que simbolizaba a la meretriz de Babilonia. Los que gobernaban esta máquina de cartón se entretenían en que cogiese con sus dientes los sombreros, y monteras o caperuzas de los aldeanos que la miraban embobados; y de aquí se dijo *echar las caperuzas a la tarasca*. [Pellicer 1975: 172-3]

En definitiva el pueblo identifica los pecados y coloca como protagonista en la representación a una mujer, porque ella simboliza el pecado original, que apartó al género humano de la felicidad del Paraíso al caer en la tentación que le ofrecía la serpiente, el monstruo que se asocia con ella en la tarasca, figura también femenina, pues se muestra con unas enormes ubres.

El nombre de tarasca aplicada a una figura se encuentra registrado por primera en Sevilla en 1530:

[...] obligandose a armar la tarasca, reparándola de cuanto necesitara poniéndole una lengua de la misma hechura de la vieja, y un petral de cascabeles y dos níspberos que sonasen bien, colgados de las orejas, paseándola por las calles el día de la fiesta.<sup>5</sup>

En 1665 Gómez Tejada de los Reyes (1665: 291) relaciona su origen con el de una leyenda provenzal del pueblo francés de Tarascon en la que un dragón asolaba la localidad en tiempos remotos y es recordada en una fiesta popular donde desfila un dragón que llaman *tarasque*. Shergold y Varey (1953: 19) apuntan que debido a la firma de la Paz de Tarascon en 1291, los embajadores de Aragón Catalonia pudieron haber presenciado esta fiesta y, dadas las similitudes, existir relación con la tarasca.

Según Covarrubias (1611: voz *tarasca*), tarasca era “una sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regozijo. Dixose assi porque espanta los muchachos”.

Del Diccionario de la Real Academia (1992: voz *tarasca*) destacamos estas acepciones:

**Tarasca.** (de or. inc.). 2. fig. Persona o cosa temible por causar grandes daños y gastos o por su voracidad. 3. fig. y fam. Mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza.

Casares en su *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* (Casares 1990: voz *tarasca*) señala un sinónimo de tarasca: “**Gomía**. Lo que consume, desgasta o aniquila”. Todas estas acepciones figuradas reflejan el contenido simbólico de la tarasca, o mejor, su intencionalidad psicológica que ha pervivido aún en nuestro vocabulario actual.

## 2. La tarasca madrileña

Tal y como afirman Shergold y Varey, la búsqueda de imágenes concretas, capaces y adecuadas para la expresión de verdades religiosas en la literatura barroca del momento dio lugar a una moda de conceptismo simbolista, en el que las cosas más diversas y prosaicas adquirieron un valor alegórico ingenioso, moda que no dejó de reflejar la tarasca en este periodo (Shergold-Varey 1953: 24). Porque el sentido era el de mostrar y demostrar al pueblo una serie de pecados y vicios que lo apartaban del bien, de Dios, de la Eucaristía a la que precedían.

5 Shergold-Varey 1953: 19 citando Gestoso y Pérez.

La primera noticia sobre la salida de una tarasca en la procesión del Corpus Christi madrileño data de 1598, año en el cual registra la documentación un pago de 250 reales por hacerla (Shergold-Varey 1953: 22). Pero la información sobre este elemento de la procesión no empezará a ser realmente frecuente hasta mediados del XVII, pudiéndose rastrear su evolución en los documentos municipales casi año por año, a partir del segundo tercio del siglo.

El efecto que esta figura producía en los espectadores de la época ha llegado a nosotros a través de los muy clarificadores testimonios de viajeros y cronistas. Brunel la describe de esta forma:

Iban también delante unas máquinas gigantescas; esto es, ciertas estatuas de cartón dirigidas por hombres que van debajo escondidos [...] un serpentón de enorme tamaño con el cuerpo cubierto de es-camas, de horrible vientre, larga cola, patas cortas con garras como garfios, ojos espantosos y fauces abiertas. [1655: 441]

Lope de Vega en su loa a *El nombre de Jesús* nos habla de uno de sus mecanismos, señalando que quienes lo gobernaban disparaban un resorte, con lo que la figura alargaba bruscamente el cuello, arrebatando las caperuzas al público.<sup>6</sup> Y en la *Loa entre un villano y una labrador*, donde la mujer describe todo el cortejo procesional del Corpus, se hace mención nuevamente a este mecanismo:

**LABRADORA.** Luego me fui paso á paso donde dicen que salía la procesión, y esperando veo venir la tarasca perseguida de muchachos, que diz que no es cosa viva, son que unos hombres debajo la llevan por donde quieren.

**VILLANO.** Ansí el mundo va rodando porque como ella sombreros, se traga el tiempo los años. (*Fiestas del Santísimo Sacramento* 1644: reproducida en Cotarelo y Mori 1911: 457-8).

Volviendo a Covarrubias encontramos más explicaciones en la voz: tarasca (de cuya definición hemos reproducido un fragmento en párrafos anteriores), sobre los efectos que en el público producían estos mecanismos que hacían abrir y cerrar la boca del monstruo, de forma que se ha conservado la palabra “tarascada” como sinónimo de mordisco:

[...] Los labradores quando van a las ciudades, el dia del Señor, estan abouados de ver la Tarasca, y si se descuydan suelen los que la lleuan alargar el pescueço, y quitarles las caperuças de la cabeza, y de alli quedo vn prouerbio de los que no se hartan de alguna cosa que no es mas echarla en ellos que echar caperuças a la tarasca (Covarrubias 1611: voz *tarasca*).

De todo esto podemos deducir la algarabía del público ante este espectáculo, pues la tarasca cobra vida para conectar directamente con el público, partícipe activo ya que le arroja piedras, tal y como se especifica, por ejemplo, en el contrato de construcción correspondiente a la documentación del año 1685: “de lo que se maltratase por las pedradas que la tiran”. [Archivo Municipal, Madrid, 2-199-5]

La figura es rotundamente femenina, tanto la sierpe, como ya hemos dicho, que exhibe casi indecorosamente unas enormes ubres, como la mujer que la cabalga. Ésta se revela, además, como referente suntuario a seguir por el público femenino pues mostraría las tendencias de vestido

<sup>6</sup> Citando a Bernáldez Montalvo 1983a: 28. No hemos encontrado el texto, pero debió publicarse en: *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce Autos Sacramentales, con sus Loas y Entremeses*. Madrid-Zaragoza, 1644. 4º, 4 h prels. y 142 foliadas.

y peinado de la temporada, tal y como podemos constatar en esta coplilla popular: “Si vas a los Madriles/día del Señor, tráeme de la Tarasca/la moda mejor”.<sup>7</sup>

Se le llama tarasca a la mujer por sincronía, al ser ella la principal representación del paso. Pero en realidad tarasca es todo el conjunto de figuras que lo componen: el ya citado serpentazo que constituye su base, la mujer, junto a una serie de figurillas: animales casi siempre grotescos (monos, burros), sátiro, diablillos, saltimbanquis, arlequines, danzantes o galanes.

La escena está dotada de movimiento, lo cual aumenta la espectacularidad, pues las figuras que la componen no son estáticas (caso de los danzantes, por ejemplo), sino que, además, las que aparecen portando algún instrumento mueven también sus brazos para simular la ejecución del mismo y producir “sonido”. Todo gracias a mecanismos interiores, los cuales no conocemos desgraciadamente, pues la documentación no suete explicar este aspecto. Sabemos que la sierpe podía servir para procesiones de distintos años y estaba construida con materiales ligeros, como el cartón, mientras que la parte superior de la tarasca se renovaba de escena y figuras cada procesión. Veremos en algunos de nuestros ejemplos indicaciones precisas sobre los materiales que se deben usar, así como el tamaño de los distintos elementos que componen la escena: normalmente la mujer ha de ser siempre de tamaño natural, mientras que el resto presentan una relación con ella a base de varas; sin duda se busca la plasmación visual de la jerarquía de los personajes en el conjunto, pues ha de resultar evidente para el público.

La tarasca mantendrá su vocación popularista y será esta intención la que le conducirá a su fin. A las autoridades eclesiásticas se les presentaron dudas avanzado el siglo XVIII sobre estas representaciones plásticas, ya que la función doctrinal había sido ahogada a estas alturas, por la brillantez escenográfica. En 1780 una Real Cédula prohibió la concurrencia a las procesiones de los Gigantones, Gigantillas y la Tarasca:

[...] porque semejantes figurones no solamente no autorizaban la Procesión y culto al Santíssimo Sacramento. Sino que su concurrencia causaba no pocas indecencias, por lo qual no se usaban en Roma, ni en muchos de los principales Pueblos de España, pues solo servian para aumentar el desorden, y distraer, ó resfriar la devoción de la Magestad Divina. [Real Cédula del 21 de julio de 1780 1780: fol. 363r-7v]

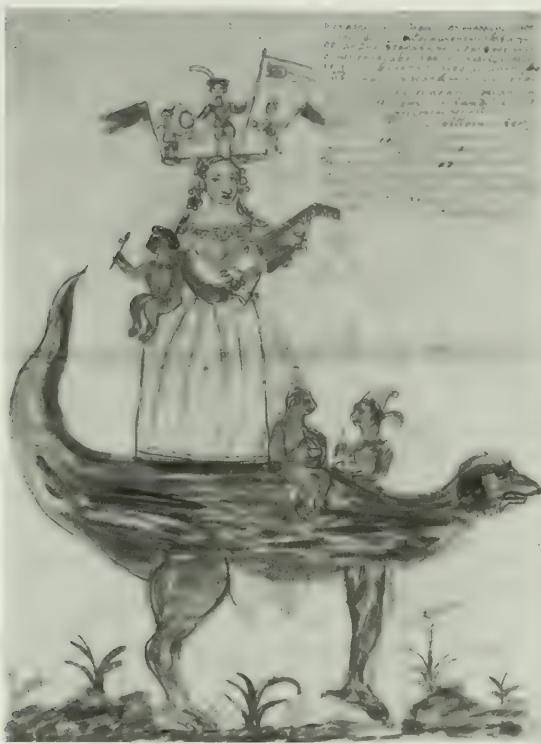
### 3. Análisis de seis modelos de tarasca

Realizaremos una aproximación al análisis iconográfico de estos ejemplos elegidos de tarascas madrileñas.

Las imágenes que reproducimos corresponden a los proyectos de tarasca que se presentaron en el Ayuntamiento (Concejo) para que fueran aprobados por los Regidores encargados. El procedimiento de contratación se basaba en concurso anual y los maestros “tarasqueros” que optan a la construcción (normalmente se trata de algún pintor, dorador, escultor o pastero de la ciudad) presentaban un boceto acompañado, desde mediados del siglo XVII de una especie de “Memoria” que se fue haciendo cada vez más larga y compleja, y de un presupuesto. La Comisión del Ayuntamiento decidía entre todos los proyectos presentados cuál era el más conveniente. Esto era lo habitual, aunque, a veces, existieron excepciones.<sup>8</sup> La documentación recoge cómo se obligan,

7 Juderías 1912: 87–8. Bernáldez Montalvo la atribuye a Basilio Sebastián Castellanos, escritor de eruditos artículos sobre aspectos y noticias referentes a fiestas y diversiones populares en el Madrid de los Austrias en la publicación titulada *El Bibliotecario y el Trovador Español*, Madrid, 1841, revista de efímera vida (sólo duró este año). Así lo relata Deleito y Piñuela 1988b: 43.

8 Portús Pérez 1993: 126–7. “Por ejemplo, en alguna ocasión la ejecución de la tarasca se supeditaba al criterio de un tercero que nombraba la propia Villa. Esto ocurrió en 1630, en que Baltasar Hernández, el adjudicatario, se



1. Mateo y José de Barahona, *Tarascas* (1663). Museo Municipal de Madrid. – Foto: J. Prieto

por un lado, a ejecutar la tarasca según el modelo elegido y por otro, si fuese necesario, a arreglar los gigantes, componiéndolos de nuevo y reparando los desperfectos que hubieran sufrido en la procesión del año anterior. Esta tarea se contrata por un precio en reales, pero es corriente que se hagan sucesivas bajas a esa cantidad primera, es decir, rebajas por parte del que hace la postura (contrato) y se obliga a construirla, sobre todo si hay competencia, ya que, en algunos casos, está documentada la construcción del modelo elegido por el Ayuntamiento por un maestro distinto al que realizó y presentó dicha traza.<sup>9</sup> Así mismo, recordemos que se efectúa un pregón público para reclutar mozos que quieran llevarla en andas por debajo del faldón que cuelga.

1º – *Carros y tarasca*, 1663. Museo Municipal, Madrid, 2–198–9 (lám. I): aguada de tinta y colores sobre papel: 385 x 295 mm.

Postura de Mateo y José de Barahona, pintores y diradores de Madrid. Los Barahona aparecen frecuentemente en la documentación como constructores de tarascas; la primera noticia a

obliga a ejecutar “lo que ordene el señor Cosme Lote.” Se trata nada menos que del ingeniero y pintor florentino Cosme Lotti, que llegó a España en 1626 para trabajar al servicio de Felipe IV y fue autor de una de las renovaciones escenográficas más importantes de la historia de nuestro teatro. No sabemos si en este caso él fue el autor del proyecto o sólo su supervisor, aunque el tono del documento nos invita a elegir la primera de estas posibilidades”.

<sup>9</sup> Portús Pérez 1993: 127. En 1659 Francisco de Castro presenta un proyecto que fue del agrado del Ayuntamiento, pero como pedía demasiado, 2.200 reales, la obra fue adjudicada a Mateo de Barahona, que tuvo que ajustarse a las trazas de su colega.

este respecto data de 1626, donde constan Luis y Tomás, pero a lo largo de los años figurarán otros nombres, sólos o asociándose entre sí o con diversos maestros.<sup>10</sup> También se conoce a los Barahona en otras actividades artísticas, siempre de tipo festivo o decorativo, lo que indica que dicho grupo familiar supo encontrar un lugar dentro de este ámbito de trabajo artesanal. Uno de los miembros más nombrados aparece en 1622: Urbán de Barahona, cuya actividad mejor documentada es la de dorador y pintor de decoraciones al temple en cielos rasos. Entre sus diversas obras, pinta “el tablado, lienzos y apariciones para la comedia que hicieron las Meninas de la Reina Nuestra Señora”.<sup>11</sup> Lo hecho por Barahona fue:

por las apariencias y otras cosas [...] para la tramoya [...] un dragón todo él desnudillo pintado plateado y dorado [...] las alas de hilo de alambre; una caveça grande de dragón que se entrava a una muger en la caveça [...].<sup>12</sup>

A la luz de estos datos se puede deducir, como defiende Javier Portús, que este tipo de artistas pertenecían a las clases populares y su oficio comprendía actividades que abarcaban desde la pintura hasta la decoración para fiestas o el dorado. Es posible que no acometieran en solitario la construcción de los mecanismos y resortes que dotaban de movimiento a la tarasca, sino que, quizás en algunos casos al menos, pudieran encargar dichas cuestiones a terceros.

En la primera traza que nos ocupa las indicaciones escritas en el boceto son las siguientes:

Hesto a de ser una muger ridícula con perendengues i abugetas laços mui entallada, i a de tocar una gitara, i a de llebar tres arlecines en la cabeca con sonagas i banderas, i el que lleva atras a de tocar un tanboril, i la muger a de andar alrededor i bestida al uso, i llos monos de delante an de tocar dos lamires i an de ir bestidos de pellegos, con sus goras i sus penachos i con sus gragantillas. E la sierpe toda plateada y escamada, con el faldón pintado de rosas e frutas con sus bandas y la armadura a de acerce todo lo de abago nuebo porqesta maltratado. Los gigantes estan peores que le año pasado por qestan echos pedacos los dedos y las cabecas estan mui maltratadas.

En este caso, y según hemos señalado como algo habitual, la base de la tarasca, es decir, la armadura, ha de hacerse nueva para este año, debido con toda seguridad al maltrato que habría sufrido el paso en años anteriores por las piedras y otros objetos con que el público asistente a la procesión habría atacado a la figura. Esta labor de restauración se hace extensible a los gigantes en este año.

En el boceto vemos una sierpe esquemática, cuyo aspecto general, en comparación con los restantes ejemplos de este animal que vamos a analizar, no reproduce el efecto de monstruo repleto de fierza del que nos hablan los testimonios de la época. Sin embargo sí se señala la necesidad de platearla y escamarla, lo que le daría un aspecto llamativo ante el público. En cuanto a su tamaño, no parece lo suficientemente robusta para soportar a la mujer que se sitúa

10 Portús Pérez 1993: 129. En 1632 se documenta a Juan Bautista Sánchez y Juan de Barahona; en 1634 y 1641, Benito; en 1646, Gregorio; en 1657 aparece por primera vez el nombre de Mateo que se asocia con José en 1660 y entre 1662 y 1667. Al año siguiente la sociedad se forma entre Mateo y Agustín y repetirán actuación en 1670.

11 Sobre esta obra ver Chaves Montoya 1991. Probablemente se refiere a la representación de *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, ante la corte en Aranjuez en el año 1622 y sobre lo cual dejó una “Memoria” ilustrada con pequeños dibujos. Citando a Portús Pérez 1993: 130.

12 Pérez Sánchez 1989: 63–5. Agulló 1978: 23–5 y Agulló 1981: 26 y 178. Por el testamento de su viuda (1643) sabemos ciertas precisiones sobre su vida. Era burgalés, de Cubo, en la jurisdicción de Briviesca y su actividad mejor documentada es la de dorador y pintor de decoraciones al temple en cielos rasos, que, a juzgar por las fechas, debieran ser de estilo manierista tardío, análogas en cierta medida a las que Vicente Carducho había pintado para el Monasterio de La Encarnación. Amigo y asociado a otros pintores del momento, como los italianos Julio César Semin y Angelo Nardi, disfrutaba de una cierta posición económica y le pagaba un censo el escultor Manuel Pereira.

sobre ella, y en este sentido, la traza carece de verosimilitud escalar entre ésta y la figura femenina, sin embargo, se cumple lo especificado en el texto de la traza, donde se afirma que “ha de ser ridícula”. Por otra parte la caracterización del rostro incide especialmente en la exageración de rasgos, destacando una voluntad caricaturesca evidente. En efecto, esta particularidad, aparezca o no explicitada en el texto que acompaña a las imágenes (cosa frecuente), se repetirá a lo largo de todo el siglo XVII, y sólo en el XVIII algunas de las “damas” escaparán a ello.

El vestido que exhibe la protagonista responde a los modelos usados en este siglo por las clases altas, produciéndose novedades respecto a la moda anterior: largas faldas cubriendo el *guardainfantes* (Albizua Huarte 1995: 327), armazón de alambre que producía un ensanchamiento en las caderas, así como corpiños que se hacen más entallados, con el talle rematado en pronunciado pico. Los escotes aumentan, lo que permite que el cabello baje hasta los hombros en forma de melena con tirabuzones o trenzas, como en este caso, profusamente adornadas con cintas, *perendengues* y otras frioleras, sobre todo lazos, muy usados, en especial por las jóvenes, forman parte del atuendo de estos momentos (Puiggari 1886: 219).

La dama tañe una guitarra española representada de forma muy esquemática, de cuyo clavijero cuelga un lazo, dando al instrumento un aire acorde con la profusión decorativa general de su aspecto. Podríamos relacionar esta imagen con la iconografía de la sirena tañendo este cordófono o la vihuela, muy extendida en el renacimiento. La sirena representaba desde la Antigüedad el mal, pues se dice de estas figuras híbridas:

Son unas criaturas mortíferas constituidas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada. Melodiosamente, interpretan cantos que resultan deliciosos; así encantan los oídos de los marinos, y los atraen. Excitan el oído de estos pobres diablos merced a la prodigiosa dulzura de su ritmo, y hacen que se duerman. Por último, cuando ven que los marinos están profundamente dormidos, se arrojan sobre ellos y los despedazan. Así los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza. Los rasgos de ostentación o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos debido a comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del Enemigo cae sobre ellos. [Malexeverria 1986: 134]

Así la iconografía medieval representó con frecuencia a la sirena como símbolo de la lujuria y el pecado, del mal en el que cae el hombre seducido por la música que emana de esta figura, símbolo de los placeres mundanos; en este sentido, la música asociada con ella tiene un significado asimismo negativo. En el barroco la sirena se representó de esta forma, tañendo una guitarra o una vihuela de arco, según aparece en la literatura humanista del siglo XVII: como ejemplo, en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias de 1604, se explica la simbología de la sirena como representación del mal, apareciendo en el emblema XXX tañendo una vihuela. En el texto se explica que el vicio entra de forma disimulada encantando los sentidos del mismo modo que seducen las sirenas al hombre con sus cantos, y las define en función de la música: “se llaman sirenas por la música que producen”.<sup>13</sup> Podemos deducir de ello que la imagen de la mujer con la guitarra, que veremos representada en algún otro ejemplo posterior de tarasca, se inspira en la iconografía de la sirena tañendo cordófono, la guitarra en estos casos, aunque, como obliga la intención festiva y popular de apelación a lo ordinario, actualizadas según las pautas estéticas del momento.

13 Álvarez Martínez, 1995: 100. En pp. 99–102 la autora analiza dos representaciones de sirenas con guitarras en carros alegóricos hispanoamericanos del siglo XVIII.

El cortejo que acompaña está formado por dos monos, con pellejos y adornos de gargantillas, con aire indígena. Los arlequines se colocan en la cabeza de la dama, portando banderas y sonajas, con trajes vistosos que aumentan el colorido general. Este grupo de personajes portan idiófonos tipo sonajas y dos almireces que, junto con un tamboril, constituyen un conjunto de percusión muy propia de la música popular. El mono, según Erwin Panofsky:

es el animal más parecido al hombre en cuanto a apariencia y comportamiento, pero está “privado de razón”, así se convirtió en símbolo “de todo lo subhumano en el hombre: luxuria, avaricia, gula y desvergüenza, en el sentido más amplio posible”.<sup>14</sup>

En cuanto a los arlequines, también abundantes en las tarascas, podemos señalar su origen en la Commedia dell’Arte, teatro popular italiano de máscaras, donde representan a un campesino pobre que llega a la ciudad y desarrolla su ingenio para remediar el hambre. Reproduce un prototipo ingenuo e intrigante y más indolente que trabajador, es decir, proclive a la jarana y de poco fiar (Oliva-Torres Monreal 1990: 132). Aunque, según Varey, las compañías italianas parece que dejaron de representar en España desde fines del XVI hasta el XVIII, debieron dejar huella en el sentir popular, ya que en el siglo XVII se denomina con mucha frecuencia “arlequín” a la figura del bufón (Shergold-Varey 1953: 21).

El cortejo musical que se aloja sobre la cabeza de la dama, a base de monos con instrumentos de percusión, y arlequines caracterizados como pequeños lacayos sostienen banderines y sonajas, serán figuras habituales en las tarascas; reconstruyen dentro del lenguaje popular las cohortes de enanos y bufones que acompañaban y vivían en las casas de la aristocracia y en el propio Alcázar, pues los reyes, y a imitación suya los nobles, se rodeaban de una serie variada de personajes bufonescos cuya tarea era entretenir y divertir a los moradores de palacio. Velázquez nos ha mostrado en sus retratos este mundo de seres deformes llamados *hombres de placer*, dedicados al solaz de la familia real dentro de la corte española,<sup>15</sup> cuya tradición viene desde la Edad Media (Deleito y Piñuela 1988a: 119). Ellos fueron en muchos casos el canal de comunicación entre el mundo popular y la corte:

Entre donosuras, decían a sus señores acres verdades, y en más de una ocasión y de un reinado fueron únicos voceros de la opinión del pueblo (Allende Salazar-Sánchez Cantón 1919: 219).

Se pretende plasmar y criticar la naturaleza propia de la mujer, colocando sobre la cabeza de esta dama lo único que ella tiene en su entendimiento: fiesta y diversión, careciendo de otros más altos pensamientos.

2º – *Carros y tarasca*, 1663. Archivo Municipal, Madrid, 2–198–9 (*lám. 2*): tinta; colores al temple sobre papel: 215×270 mm.

Postura de Gaspar de Olivares sobre una muestra presentada por él mismo.

Bernáldez Montalvo explica la razón de que se hayan conservado dos trazas para el año 1663: la anterior, presentada por la familia Barahona, resultaba ser prácticamente similar a la realizada por Mateo de Barahona en el año 1657 (Archivo Municipal, Madrid, 2–198–16), por lo que los comisarios encargados de la tarasca, huyendo de la repetición, escogieron la de Gaspar de Olivares para este año. (1983b: 37)

Las indicaciones del dibujo son las siguientes:

14 Panofsky 1994: 262. Indica este autor en la nota 72 el significado de los monos *encadenados*.

15 Shergold-Varey 1990: 316–47.



2. Gaspar de Olivares, *Tarascas* (1663). Archivo Municipal de Madrid. – Foto: J. Prieto

Hestos negrillos a de ir, el uno tocando un tanboril y el otro tocando un panderillo para acallar al niño, y el collar deste chiquillo de campanillas y cascabeles.

Hesta muger y el borrico an de yr uaylando como que le está acallando y metido en este carretón, dando brincos aciariua, juntamente con ella y bestida al huso a de ir.

No apreciamos en esta escena la diferente jerarquía escalar entre los personajes que, si habitualmente está dominada por la figura femenina, aparece aquí con reducidas dimensiones en comparación al resto de las figuras (borrico). Su aspecto es voluntariamente grotesco y el artista ha conseguido representar fealdad y ausencia de gracia o elegancia en la postura, aunque haya conservado en el vestido los rasgos generales que hemos expuesto en el ejemplo anterior, teniendo en cuenta el esquematismo con que se nos muestra; en cualquier caso el texto exige que ha de ser representada vestida *al huso*, lo que debemos interpretar como vestida a la moda del momento, como ya se ha visto en la serie de referencias que aluden a la moda (Albizua Huarte 1995: 327). El borrico tiene un papel ambivalente: es el chiquillo al que hay que mercer, y por ello lleva en su mano lo que puede ser un juguete infantil (en este caso una zanahoria), pero es también el compañero de baile de la mujer, con collar de cascabeles y campanillas para acompañarse, tal y como especifica el texto. Los negrillos son personajes habituales en las tarascas, tipos con caracterizaciones exóticas del gusto popular que también se repiten entre los danzantes o los gigantes que las acompañan en la procesión, como aparece registrado en la documentación municipal relativa a estas manifestaciones dentro de la procesión del Corpus.<sup>16</sup>

16 Portús Pérez (1993: 155–84), ha analizado detenidamente la figura de los gigantes dentro de la procesión del Corpus Christi. En algunas de sus páginas (162 y 171) alude a las figuras concretas de los negros, tipos étnicos del

Los instrumentos son de percusión y marcarían los saltos de la mujer y el borrico. Este, además, lleva campanillas y cascabeles en el collar, lo que contribuiría a crear un acompañamiento rítmico, junto con las sonajas y el tamboril que portan los exóticos negrillos. Estamos ante una situación cotidiana: calmar y hacer callar a un niño, pero esta circunstancia se ha convertido en una danza a base de saltos repetitivos para tranquilizar a un asno que salta también. Se trata de una canción de cuna reconducida hacia lo grotesco en la que se ha buscado provocar la hilaridad a través, por un lado, de la creación de un entorno musical totalmente ajeno a lo que podía ser adecuado para calmar a un niño que llora, y por otro, en la mujer que aparece totalmente despojada de actitud maternal, junto al asno, animal asociado con la ignorancia, la falta de entendimiento y con el vicio al que se ha identificado con la pereza y la deformidad, indicando que “vive en los vicios prohibidos por Dios”. (Sebastián 1986: 12)

3º – *Carros, tarasca y tablado*, 1668. Archivo Municipal, Madrid, 2-198-5 (lám. 3): tinta; aguada de colores, sobre papel: 250x320 mm.

Postura de Mateo y Agustín de Barahona.

En este caso no aparecen indicaciones escritas en la traza acerca de su funcionamiento, aunque según hemos comprobado y así mismo señala Bernáldez Montalvo, dicha hoja está cortada en su parte superior y es posible que sí proporcionara algunas indicaciones (Bernáldez Montalvo 1983b: 43).

El serpentón recoge las características propias del prototipo de dragón, con las alas pegadas y las fauces abiertas. La mujer aparece sobre un asiento del que, debido al esquematismo con que se representa, sólo podemos apreciar los detalles del cojín en el que reposa. Éste es, junto con el vestido que sigue reproduciendo la tipología propia de los atuendos nobles (ciertamente poco detallada la falda, en este caso por encontrarse sentada) otra nota significativa que nos permite reconocerla como una dama, pues, tal y como reproduce Julián Gállego refiriéndose al asiento en la pintura española del Siglo de Oro: “las damas del XVII suelen sentarse en su estrado a la morisca, sobre alfombras y cojines” (Gállego 1987: 226). En esta posición se contempla ante un espejo con actitud afectada, constituyéndose en eje de la escena, completada por el resto de las figuras masculinas que aparecen: una con orejas de asno, mantiene en su regazo el espejo a la dama, otra sobre la sierpe, sostiene en cabeza, pies y manos una serie de figurillas más pequeñas, saltimbanquis o arlequines, dada la indumentaria que exhiben, con idiófonos a base de variados tipos de sonajas, indudablemente mostrando movimiento. Detrás de la dama, aparece otro personaje con orejas de asno que parece estar acicalándole el peinado y a punto de colocarle un perendengue, adorno para las orejas a modo de pendiente.

Podemos leer la escena como una teatralización del pecado de la vanidad, personificada en la mujer que se contempla ante el espejo, referente tipificado que encierra este contenido simbólico junto con el de la luxuria, cuya alegoría se repitió en el renacimiento a través de la imagen de Venus contemplándose al espejo, su atributo, sostenido por Cupido.<sup>17</sup> El resto de sus acompañantes muestra el grupo habitual de bufones y sirvientes propios de estas casas nobles de los que

gusto popular por su carácter exótico. También se detiene en el capítulo de las danzas que se bailaban en el Corpus, pp. 185-214 y señala entre ellas la de *negros*, de tipo *cascabel*, esto es, de carácter popular, p. 205.

17 Hall, 1996: voz *espejo*. Este objeto está dotado de otras variadas significaciones, muchas de ellas de carácter mítico y religioso, como portador de la imagen del alma, de la virginidad, de la prudencia, y también como parte de la iconografía regia, en el sentido del Rey como espejo de su Reino. En la España del Siglo de Oro son símbolo de la majestad española. A este respecto ver Gallego 1987: 223-5.



3. Mateo y Agustín de Barahona, *Tarascas* (1668). Archivo Municipal de Madrid. – Foto: J. Prieto

ya hemos hablado. Los dos personajes que se relacionan directamente con la mujer actúan como servidores de ella, pero han sido representados bajo pautas burlescas ya que aparecen con la gorra y las orejas de asno, tal y como se caracterizaba a los bufones, según indica James Hall (1996: voz *bufón*). La inclusión de dichos criados concebidos para adulzar y provocar la risa y la mofa en los señores a los que sirven, nos indica que la vanidad de la dama es alimentada por esta suerte de personajes frecuentemente denominados en la época “cretinos”. Completan la escena saltimbanquis y arlequines, tipos a los que Bernáldez Montalvo ha denominado volatines (Bernáldez Montalvo 1987: 17–24), por sus acciones de carácter acrobático y frecuentemente musical, portando instrumentos de percusión muy acordes al festejo popular. Javier Portús ha señalado su asidua aparición, incluyéndo así mismo la figura del “matachín”, sobre la sierpe hasta bien entrado el siglo XVIII. Señala además su procedencia de las formas teatrales y parateatrales de raigambre popular, aspecto que ya hemos comentado al hablar de los arlequines, también llamados, como sabemos, bufones. Todo ello nos indica la fuente en la que beben los maestros tarasqueros a la hora de componer su repertorio figurativo.

4º – *Carros, tarasca y tablado*, 1670. Museo Municipal, Madrid, 2–198–4 (lám. 4): dibujo a grafito, acuarela de colores y temple, sobre papel: 365×395 mm.

Contrato con Mateo y Agustín de Barahona: “Postura en la Tarasca y aderexo de los gigantones”.

En la traza:

Esta ha de ser una dama y un galan; el galan tocando la guitarra y la dama abanicandose con mobimiento en el braço. El carro con todas las figuras ha de andar alrededor y el mono que ba en la punta



4. Mateo y Agustín de Barahona, *Tarascas* (1670). Museo Municipal de Madrid. – Foto: Museo

del carro ha de tocar un tamboril, y los otros dos que han de yr en medio del carro han de tocar las soñajas, con sus banderas, con mobimientos de los braços, y la sierpe ha de alargar y encoixer la cabeza, y a de yr escamada de platta.

Verdadera vida cobra la monstruosa sierpe de esta tarasca debido a que alarga y encoge su cabeza, como es obligado para conseguir la algarabía popular y la consecuente reacción de los espectadores que, según ya se ha dicho, arremeterían contra ella, tirándole piedras y lanzándole toda clases de injurias. Contrastá con esta fiera la escena de amor que se desarrolla en el carro: una dama abanicándose y un galán que toca la guitarra para ella. Los trajes reflejan una vez más, las tendencias en la moda del momento, por un lado en la mujer dotada de su falda abultada en las caderas por el guardainfantes, el talle en pico, algo exagerado y el escote amplio que le permi-

te peinado de melena corta y tocado de plumas, junto al acompañamiento usual del abanico. Por su parte el galán aparece con calzones hasta la rodilla y sombrero con plumas, peinado también con melena corta y bigote, al gusto de la época (Albizua Huarte 1995: 327). Y, como no, aparecen en la escena, unos monillos músicos con tamboril y sonajas. El carro se asemeja más a una barca o falúa, rematada con decoración de volutas y escudos de varios colores. Lazos y banderas, elementos ya conocidos pues son frecuentemente usados por la familia Barahona en sus trazas.

Creemos se trata de una actitud de seducción o galanteo, práctica habitual en la época en el entorno cortesano. Los galanteadores, hombres de destacada posición, se fijaban en una dama a la que dedicaban las atenciones de un amor platónico, según testimonios de la época. Era este un proceder tan absolutamente cotidiano, al menos hasta 1638, fecha en que se prohíbe explícitamente, que aquellas damas que no eran objeto de galanteo por un caballero, llegaron a estar mal vistas en el círculo de la Corte. Sin embargo, los abusos que provocaron el endurecimiento de las leyes contra el galanteo no consiguieron abolirlo.<sup>18</sup> Esta representación, en principio amable, muestra al galán acompañándose de una guitarra, cuyo sonido completan una serie de instrumentos de percusión, sonajas y tamboril en manos de unos monos, símbolo de bajo instinto, que afianzan las pretensiones del caballero sobre la dama, alejadas de la mera relación ideal. La música, una vez más, está al servicio del pecado.

5º – *Tarasca*, 1672. Archivo Municipal, Madrid, 2–198–1 (*lám. 5*): tinta y aguada de colores, sobre papel: 330×280 mm.

Postura que hace Leonardo Alegre por un precio de 1.115 reales.

El texto del dibujo dice:

Esta tarasca a de tocar el tanboril para que dançen los hombres i la dança del castillo a de dar bueltas alrededor y el hombre que está encima a de bailar con los pies. Tarasca en dos baras, las primeras figuras cinco quartas y las demás de una bara.

La intención del autor es fijar claramente en las indicaciones de la traza los tamaños de las figuras que componen la escena para buscar, por un lado la jerarquía en la importancia de los personajes y, por otro, la armonía visual del conjunto. La mujer se nos presenta como una vieja vestida con un traje elegante y llamativo, con adornos en el pelo, lazos y perendengues. Sus largos tirabuzones cayendo sobre el escotado vestido son más propios de una mujer más joven (según expusimos en el primer ejemplo), lo cual acentúa su caracterización grotesca y ridícula. Toca el único instrumento de la escena, un membranófono tipo tamboril o tambor. Por lo tanto sólo percusión para acompañar a estos hombres de bailan la danza del Castillo, ataviados con trajes vistosos y cinturones que terminan en lazos, mostrando un animado colorido todo el conjunto.

La interpretación está basada de nuevo en el pecado de la vanidad, encarnada y ejercida aquí desde la vejez femenina: aún cuando la belleza física se acaba, la mujer sigue haciendo o pretendiendo que los hombres “bailen al son que ella toca” y lo hacen mediante una danza que está exclusivamente interpretada por varones. Ella, caracterizada como dama principal, ejecuta un instrumento popular generalmente utilizado en las danzas.<sup>19</sup> El desarrollo de ésta se antoja propio para el lucimiento por parte de los danzantes, que han de poner de manifiesto para ejecutarla

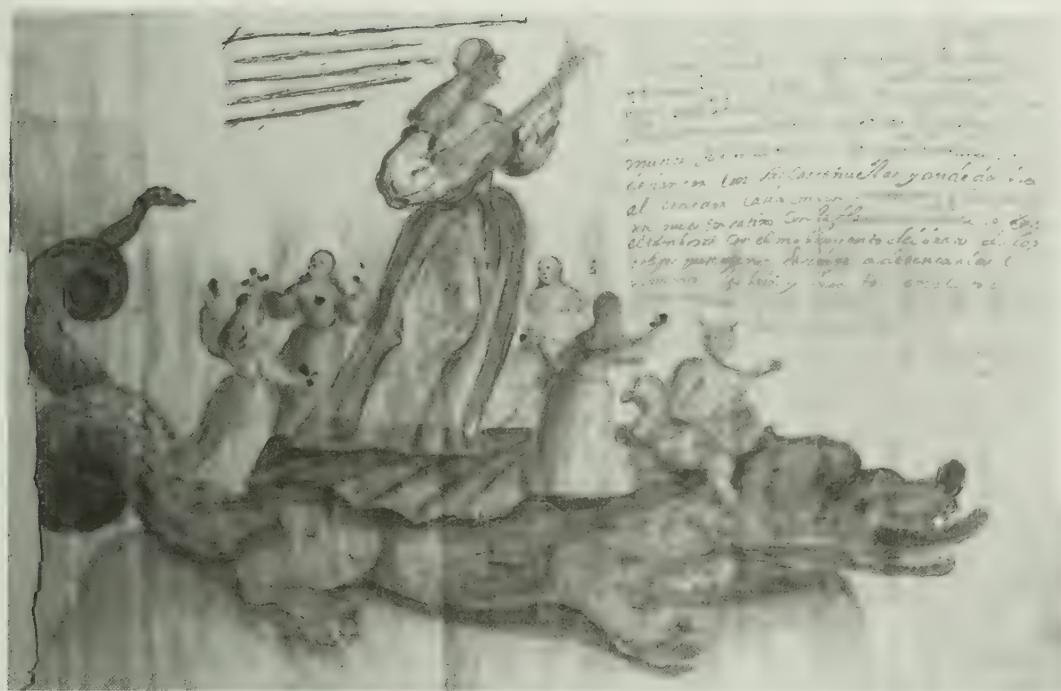
18 A este respecto ver Deleito y Piñuela 1988a: 153–6.

19 Portús Pérez 1993: 185–214. Para las danzas de Madrid. Las danzas suponen, como vemos en este caso, un elemento que puede aportarnos datos para interpretar la escena, al escoger una en particular. Recordemos el papel que juegan los grupos de danzantes dentro del cortejo procesional del Corpus, elemento presente y de gran aceptación dentro del segmento popular y profano del mismo. En el caso de Sevilla ver Brooks 1988.



esta cosa se ha de tocar en el tarasque para que el con  
los nombres de la cuna del Castillo qde dar vueltas alrededor  
y el hombre que esté encima irá de un lado a otro sin q  
estar bateado qdá en el agua qdá en la otra parte qdá en la otra

5. Leonardo Alegre, *Tarasca* (1672). Archivo Municipal de Madrid. – Foto: J. Prieto



6. Leonardo Alegre, *Tarasca* (1685). Archivo Municipal de Madrid. – Foto: J. Prieto

dotes de fuerza y destreza ante la dama que los acompaña y casi dirige, para conseguir formar la figura que vemos. Por lo tanto podemos intuir que también la vanidad es atributo masculino en esta escena de la tarasca y lo es de una manera más ridícula si se despliega ante una vieja mujer.

6º – *Tarasca*, 1685. Archivo Municipal, Madrid, 2–199–5 (*lám. 6*): carboncillo, aguada de colores, sobre papel: 260×375 mm.

La documentación de este año se encuentra en un estado lamentable y está borrada en gran parte debido a la humedad, aunque sí sabemos que la traza de la tarasca es de Leonardo Alegre y que, en la postura, se especifica la previsión de los desperfectos que sufrirá “debido a las pedradas que la tiran”.

El texto del dibujo dice:

Explicación de los mobimientos que han de azer estas figuras. La figura primera a de ser del natural y las otras cinco del tamaño de una bara toda bestida al natural. La figura principal ha de tener mobimiento al braco y que se oyga la música de las cuerdas. Las cuatro niñas en acto de danzar con las castañuelas y an de dar buelta alrededor cada una en su centro, y la otra figura, que es un sátiro, con la flauta en la boca tocando el tamboril, con el mobimiento del braco da los golpes que se oyen. La sierpe a de tener alas [con] mobimiento de abrir y cerrar. Todo executado y guarnecido con cascabeles y campanillas adonde le tocaren. Leonardo Alegre.

Nuevamente la escena gira en torno a una vieja y afeada dama, pero que conserva en su vestido delicado las características propias de la época aunque, ciertamente, el autor no nos proporciona muchos detalles, se muestra despojada de adornos, frente a lo observado en otros

ejemplos anteriores. Elegante en su postura afectada, toca su guitarra con una pierna adelantada en contraposto. Las cuatro muchachas danzantes, con sus trajes rojos y azules en posiciones alternas, llevan castañuelas en las manos, ejecutando un baile popular. El sátiro, figura de evidentes connotaciones sexuales porta un tamboril y lo que debería ser una flauta, se ha representado más bien con un cuerno, y nos induce a adivinar las intenciones de éste respecto a las jóvenes.

Aparece aquí una mayor variedad de instrumentos: cordófono, idiófonos, membranófonos y aerófonos. La danza circular que ejecutan las muchachas tiene como eje focal a la vieja dama que toca su guitarra. Nos encontramos ante una escenificación centrada en la mujer, por un lado como objeto (en las muchachas) y por otro como sujeto (en la anciana), del deseo carnal tipificado por el sátiro y mediatizado por la música y el baile. El pecado de la lujuria aparece personificado en el sátiro, cuyo contenido simbólico relacionado con el deseo sexual, se afianza por el instrumento que está ejecutando mientras contempla a las jóvenes danzantes, el cuerno, cuyo sonido se utilizaba en las cacerías y que parece mostrar por ello lo que podríamos denominar un “episodio” de caza para el sátiro. Pero también la vieja, antítesis de la juventud, nos recuerda la figura de la sirena portando una guitarra, modelo que ya hemos analizado en la primera traza y que nuevamente podemos aplicar, pues personifica también la lujuria o, a la vez, el mal de la carne. A este respecto Bernáldez Montalvo ha desarrollado una explicación para esta tarasca relacionándola con la prostitución, las mancebías y hasta el proxenetismo en el Madrid de los Austrias (Bernáldez Montalvo 1983b: 65–6), y desde esa visión la vieja es la “madre”, regentadora de la casa mientras que las jóvenes ejercen bajo su tutela, interpretación que corrobora lo anteriormente expuesto y nos mostraría una realidad de la época.

A la vista de estas trazas, seis ejemplos de las muchas que se han conservado en los archivos, podemos deducir el doble papel para el que se habían concebido: por un lado servirían de guía para la construcción posterior pero, quizás más importante, y previamente, son el medio de ofrecer un modelo de tarasca a los miembros encargados de la elección para ese año. Por lo tanto han de ser atractivas y lo más próximas al resultado final, de ahí el colorido, las indicaciones en el dibujo de los efectos tanto plásticos como mecánicos que se buscan en favor de una expresividad concreta, pues es condición indispensable del ingenio mecánico mostrar, sorprender, asustar y divertir al público; en definitiva ahondar en todo el componente teatral y de elemento escenográfico que contiene la tarasca dentro del espectáculo barroco que implica la procesión.

En este sentido la traza se concibe como un medio visual por el que se intenta “vender” un producto para que sea escogido entre todos los que se vayan a presentar. La calidad en el dibujo y el nivel de plasmación artística de estos “artistas menores” no llega a los niveles de lo que se está produciendo entre, por ejemplo, los pintores de corte madrileños de esos años, pero creemos que la frescura del boceto y la torpeza en la ejecución no disminuye su valor creativo, producido y concebido desde el pueblo, para ser disfrutado y entendido sobre todo por él. Es este un camino que creemos oportuno seguir como vía de futuras interpretaciones.

## **5. Conclusiones**

A modo de conclusión expondremos una serie de reflexiones personales e hipótesis que nos han ido asaltado durante la elaboración de este primer acercamiento al fenómeno de la tarasca como material iconográfico.

En Madrid la tarasca era maligna siempre. No es una divinidad del mal, pero sí representación suya. El pueblo identifica los pecados y coloca como símbolo a una mujer, porque ella

personifica también el pecado. Y ante esta visión se produce un fenómeno de catarsis masivo en el pueblo que se libera al visualizar la imagen del horror que produce el monstruo y se purifica al arremeter contra él, arrojándole objetos o a través de las risas e invectivas.

Por otra parte, podemos observar cómo los modelos representados incluyen muy frecuentemente tipos cercanos a la nobleza o clase alta, ridiculizados y despojados de belleza y dignidad. La mujer es tomada como ejemplo de moda y son los altos estamentos los que ostentan en mayor medida este privilegio, pero aún con toda su envoltura, se deja constancia de la fealdad, de la ostentación, de la mofa de la que se tiñe. Les acompañan seres variados, dotados de un significado también peyorativo y frecuentemente caracterizados de forma exótica, motivo también de chanza para el público. Podemos indagar sobre este mecanismo de crítica social en la que los estamentos privilegiados, los que detentan el poder político, económico, social y espiritual son portadores de vicios y personificados como ejemplo de doble moralidad. No olvidemos que el propio monarca Felipe IV había construido en Madrid un espacio destinado a la fiesta y el regocijo permanentes: el Buen Retiro. En este lugar se llevaban a cabo celebraciones y saraos privados en los que cualquier acontecimiento relacionado con la familia real se festejaba con abundancia de juegos, máscaras, representaciones de comedias creadas al efecto o bailes. El ambiente disipado de esta *Corte del Buen Retiro* ha sido descrito por Deleito y Piñuela como “un pequeño mundo aparte, en el que nada faltaba para hacer de él una mansión de delicias” (Deleito y Piñuela 1988a: 202). Una descripción de los primeros actos lúdicos nos acerca más a la realidad del mundo de la fiesta que se desarrollaba bajo los auspicios del rey y que tanto deterioro causaron a las arcas públicas:

Una especie de carnaval perpetuo habíase instalado en aquel espléndido vergel, y las alegres fiestas gentílicas, con trajes caprichosos, y las pintorescas mascaradas, se efectuaban allí en cualquier época del año. Los aristócratas, como los cómicos, los poetas como las beldades de la corte, acudían a regocijar con su fausto, su ingenio, su inspiración o sus hechizos al epicúreo monarca bajo las frondas propicias del encantado jardín. Las mojigangas, las zambras moriscas, los certámenes, las justas, las cabalgatas mitológicas, las cuadrillas festivas, los toros y las cañas, los banquetes, las comedias de aparato, las músicas, los bailes y otros mil festejos variados, se sucedían sin interrupción en aquel centro del bullicio y del placer.<sup>20</sup>

La Corte es el espejo en el que se miran las clases bajas y la lectura que el pueblo refleja en sus creaciones indica el afán de ridiculizar y caricaturizar sus supuestas virtudes y el modo de vida que ostentan, mediante un repertorio visual cuyo significado intrínseco es claro para el espectador: los altos estamentos rodeados de su particular corte de servidores y personajes grotescos encargados de la diversión y la risa, del esparcimiento de sus amos, se reconvierten en la tarasca al lenguaje popular, rodeándoles por ello de monos, saltimbanquis, arlequines o asnos.

La música y los bailes populares completan y se integran en la puesta en escena ya que la fiesta, la diversión y el regocijo tienen en la tarasca un escenario en el que plasmarse. Los instrumentos musicales que se eligen, así mismo eminentemente populares en general, serán los que tradicionalmente se usan en las fiestas públicas, en los espectáculos, en las comedias y en definitiva, habituales de la época, pues son algunos de los que aparecen fijados en los acompañamientos de las propias danzas del Corpus: tamboriles, sonajas, gaitas, panderos, castañuelas, etc., hecho que abre también una vía de estudio interesante como modelos de comparación. Pero en dicho contexto, la música aparece con un sentido negativo, pues está al servicio de actitudes humanas que tienen ese mismo carácter, en definitiva los pecados. Con la inclusión de instrumentos y de

20 Deleito y Piñuela 1988a: 211. Sobre las actividades festivas de la corte española de estos años ver Alenda y Mira, 1903.

mecanismos para ejecutarlos, la tarasca reconstruye para el espectador un “ambiente y entorno musical” que, dentro del contenido de símbolos y significados intrínsecos en el que se integra, crea en el espectador la impresión de estar escuchando la música realmente.

Y unido a esto observamos la utilización del lenguaje teatral en las representaciones, lógica consecuencia de una época en la que fiesta y teatro van íntimamente unidas, las comedias, las danzas, las canciones y los Autos se han afianzado como elementos indispensables en la festividad del Corpus Christi pues son otro de los ingredientes constitutivos de la celebración. También para su desarrollo existen comisarios encargados en el Concejo que contratan los servicios de las compañías de comedias y de danzas, fijando la representación, quiénes son los integrantes de los grupos, sus trajes o los materiales e instrumentos musicales que han de utilizar. No en vano estamos en un momento en el que autores como Lope de Vega, Agustín de Rojas, o Quiñones de Benavente están produciendo gran cantidad de obras; entremeses, jácaras, bailes, mojigangas o comedias se representan continuamente en los corrales o en las fiestas populares y cortesanas. También en este ámbito del teatro existe una interacción entre estos dos mundos, pues los propios monarcas Felipe IV y su esposa, la reina Isabel, gustan de contemplar las comedias en los mismos corrales en los que se representan, asistiendo a ellos disfrazados para no ser reconocidos, ya que no lo permite la etiqueta.<sup>21</sup> Y no podemos olvidar la producción de Autos Sacramentales con sus loas, que forman parte sustancial de la festividad del Santísimo Sacramento, de los cuales el mismo Calderón de la Barca ha dejado manuscritos en la documentación del Archivo Municipal, con gran lujo de detalles de argumento o personajes, así como especificaciones técnicas sobre la construcción de los carros, la puesta en escena fijada estrictamente y multitud de cuestiones escenográficas. Es de todo este universo teatral del que bebe a su vez la tarasca, y se revela otro de los caminos abordables para aportar datos que contrasten y clarifiquen el estudio.

La tarasca madrileña es una clara manifestación del pueblo, integrada en la procesión del Corpus Christi, acto dramático y simbólico de fe religiosa. Su papel, desde esta óptica, es el de señalar los enemigos del alma a unos fieles que, antes de recibir la comunión, han de reflexionar sobre su limpieza espiritual, tal y como exige el culto, esto es, encontrarse limpios y libres de delectaciones carnales, de afectos terrenos, de pensamientos vanos e incluso de negligencias y de tibiezas:

Antes de comer este pan y de beber este cáliz, examíñese el hombre a sí mismo, porque quien sin discernir como y bebe el cuerpo del Señor, come y bebe su propia condenación. (*I Cor. 11, 28–29*)

De este modo vemos como una fiesta en honor de la exaltación a la Eucaristía tiene como elemento que palpitá en su interior el pecado, siendo la tarasca su referente icónico. Sigue, por lo tanto, las directrices de catequesis doctrinal que la permiten participar en la procesión del Corpus Christi, pero no está en el mismo plano, por ello aparece separada de la zona religiosa.

Y por ello toda la parte mundana, popular y terrena desfila precediendo al segmento religioso propiamente dicho. Nos encontramos ante un mecanismo enfático, por contraposición, de la magnitud de la Eucaristía. La tarasca no habla del bien, sino de lo que puede distraernos de él. Y es el pueblo el que las disfruta, las crea y las destruye.

21 Cuenta Deleito y Piñuela que el Rey asiste: “oculto tras las rejas de un aposento situado en el primer piso, para no perder las representaciones de su amigo Villaizán, la arenga enfática, dicha con trágicos acentos del famoso Juan de Morales; la tierna escena de amor y lágrimas fingida por María Calderón (amante real después), ni los chistes picarescos o las frases maliciosas y libres del famoso Cosme Pérez, llamado *Juan Rana*, a cuyo gracejo no resistía el más grave personaje sin trocar el austero ceño por la risa.” Cita este autor un papel publicado tras la muerte de Felipe IV: *A la majestad Católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra están a sus reales pies estas vasal-las voces desde su retiro, la Comedia*, en el que se atestigua cómo accedía el rey al Corral de la Cruz.

## Bibliografía

Agulló, Mercedes

1978 *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada.

1981 *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Albizua Huarte, Enriqueta

1995 "El traje en España." En *Breve historia del traje y de la moda*. Ed. de James Laver. Madrid: Cátedra: 285–353.

Alenda y Mira, Jenaro

1903 *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Allende Salazar, José, Sánchez Cantón y Francisco Javier

1919 *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Memoria premiada en el concurso de 1914 por la "Junta de Iconografía Nacional". Madrid: Imprenta de Julio Cosano.

Álvarez Martínez, Rosario

1995 "La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano." *Anuario musical* 50: 87–148.

Bernáldez Montalvo, José María

1983a "Algo sobre la Tarasca en el Corpus Madrileño." *Teatro en Madrid. Del Corral del Príncipe al Teatro del Arte*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura: 26–36.

1983b *Las Tarascas en Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura.

1987 "La tarasca en el Corpus madrileño." *Actas de las Jornadas de Teatro Popular en España*. Madrid: C.S.I.C.: 17–24.

Brooks, Lynn

1988 *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Reichenberger.

Brunel, Antoine de

1959 *Voyage d'Espagne [...] fait en l'année 1655*. Paris. 1666. En *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. 2. Ed. de José García Mercadal. Madrid: Aguilar: 401–514.

Casares, Julio

1990 *Diccionario Ideológico de la Lengua Española. Desde la idea a la palabra*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chaves Montoya, Teresa

1991 *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*. Aranjuez: Doce Calles.

Cotarelo y Mori, Emilio

1911 *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Vol. 2. Madrid: Bailly/Bailliére.

Covarrubias, Sebastián de

1610 *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez. Edición facsímil. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

1611 *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

Deleito y Piñuela, José

1988a *El Rey se divierte*. Madrid: Alianza Editorial.

1988b *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial.

*Diccionario de la Lengua Española*.

1992 *Diccionario de la Lengua Española*. 2 vol. Madrid: Real Academia Española.

Díez Borque, José María

1994 "Fiesta y teatro en la Corte de los Austrias." En *Barroco español y austriaco*. [Catálogo de la Exposición]. Madrid: Museo Municipal: 15–37.

*Fiestas del Santísimo Sacramento*

1644 *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce Autos Sacramentales, con sus Loas y Entremeses*. Madrid/Zaragoza: Josef Ortiz de Villena.

Gállego, Julián

1987 *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Gestoso y Pérez  
1910 *Curiosidades antiguas sevillanas. 2ª serie.* Sevilla.

Gómez Tejada de los Reyes, Cosme  
1665 *León prodigioso, apología moral, entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político.* Valencia: Francisco Ciprés.

Hall, James  
1996 *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid: Alianza.

Juderías, Julián  
1912 *España en tiempo de Carlos II el Hechizado.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos.

Malexeverria, Ignacio, ed.  
1986 *Bestiario Medieval.* Madrid: Siruela.

Massip, Francesc  
1992 *El Teatro Medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión.* Barcelona: Montesinos.

Oliva, César, y Francisco Torres Monreal  
1990 *Historia básica del arte escénico.* Madrid: Cátedra.

Panofsky, Erwin  
1994 *Estudios de iconología.* Madrid: Alianza.

Pellicer, Casiano  
1975 *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España.*  
1804. Ed. de José María Díez Borque. Barcelona: Labor.

Pérez Sánchez, Alfonso  
1989 "Los pintores escenógrafos en el Madrid del S. XVIII." *La escenografía del teatro barroco.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo: 61–90.

Pfandl, Ludwig  
1929 *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII.* Barcelona: Araluce.

Portús Pérez, Javier  
1993 *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid.* Madrid: Comunidad de Madrid.

Puiggari, Joaquín  
1886 *Monografía histórica e iconográfica del traje.* Barcelona: Juan y Antonio Bastinos. Edición facsímile. Valencia: París-Vallencia: 1993.

Quintana, Jerónimo de la  
1629 *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza.* Madrid: Imprenta del Reyno.

Real Cédula del 21 de julio de 1780  
1780 *Real Cédula del 21 de julio de 1780.* Archivo Histórico Nacional. Libro de Gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, fols. 363r–7v.

Reau, Louis  
1996 *Iconografía del Arte Cristiano.* T. I. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Sebastián, Santiago  
1986 *El fisiólogo, atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario toscano.* Ed. crítica. Madrid: Tuero.

Shergold, Norman, y John Varey  
1953 "La Tarasca de Madrid: un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVI y XVII." *Clavileño* 4, 20: 18–26.

1990 *Velázquez.* [Catálogo de la Exposición]. Madrid: Ministerio de Cultura.

Virgili Blanquet, María Antonia  
1982 "Ambiente musical del siglo XVII en Valladolid." *Historia de Valladolid*, vol. IV. Valladolid: Ateneo de Valladolid: 279–302.

Vorágine, Santiago de la  
1995 *La Leyenda Dorada.* T. I. Madrid: Alianza Editorial.

# Ape dances and popular dances on Portuguese figurative tile panels from the seventeenth and eighteenth centuries\*

Daniel Tércio

The theme here proposed —ape dances and popular dances— takes its starting point from an analysis of a figurative tile panel from the first half of the seventeenth century (fig. 1). This panel is part of a set of coated panels on one of the outer façades of a noble estate —the Quinta de Manique— near Cascais, about 25 kilometers from Lisbon. The proposal will begin with the description of this panel, seeking out relationships with other tile-works of the seventeenth and eighteenth centuries, as well as with other sources from the same period. In particular, special attention will be given to some tile panels in the gardens of the Marquês da Fronteira Palace in Lisbon, in which there are icons alluding to music and the theme of the ape dances.

I shall proceed from a discussion of the Quinta de Manique tile panel to a comparison of this panel with others from approximately the same period and to a consideration of the relationship between the tile iconography and other visual and textual sources. I am therefore following Panofskyan methodological suggestions, which establish a difference between the iconographic and iconological levels. While the former level is mainly descriptive, the latter is clearly hermeneutical.<sup>1</sup>

One of the main problems within the study has to do with the identification of the thematic category proposed: dance. This problem is not that of identifying this or that form of dance, but that of the depiction of dance *per se*. Is the fixing of movement in painting, sculpture, engraving, etc. not an annulment of this movement? From the point of view of the painter, pictorial representation of movement is one of the challenges that is more persistently presented to him, and is a challenge which in some cases precedes and anticipates the very challenge of depiction.

Although it is very difficult to see a depiction of dance in some of the tile panels, my proposed starting point has to do with the very nature of tile-work, which, from this point of view, makes it a privileged field for the reproduction of social dynamism in seventeenth- and eighteenth-centuries Portugal. The great diffusion of tile painting in the Portuguese society of the sixteenth and seventeenth centuries —and the consequent activity of the artisan-painters— facilitated the appropriation and adaption of the Dutch, Flemish and French engravings for their wall coverings. Normally, the tile painters would freely combine well-known scenes with urban atmospheres and landscapes, which were also taken from well-known images.<sup>2</sup>

\* Revised version of a paper given at the 8th international meeting of the ICTM Study Group for Musical Iconography, held in May 1996 in Sedano (Burgos). The theme of the meeting was “Music and dance in pictures of popular and courtly feasts in Southern Europe, 1500–1750”. I am grateful to Dr David Prescott for the translation of the text into English, and to the Calouste Gulbenkian Foundation of Lisbon for grants in 1994 and 1995.

1 Tilman Seebass (1991: 34) distinguishes between iconography and iconology in the following terms: “Iconographical activity assumes knowledge of comparative material and quality judgements; iconology assumes intellectual penetration on a hermeneutical level.”

2 Robert Smith (1973) has analyzed some of the relationships between the panels of the Church of St Vincent, the Valada de Azambuja palace, the house of the Machadinho, in Lisbon, etc., with images by French engravers and painters, such as Lepautre and Watteau.

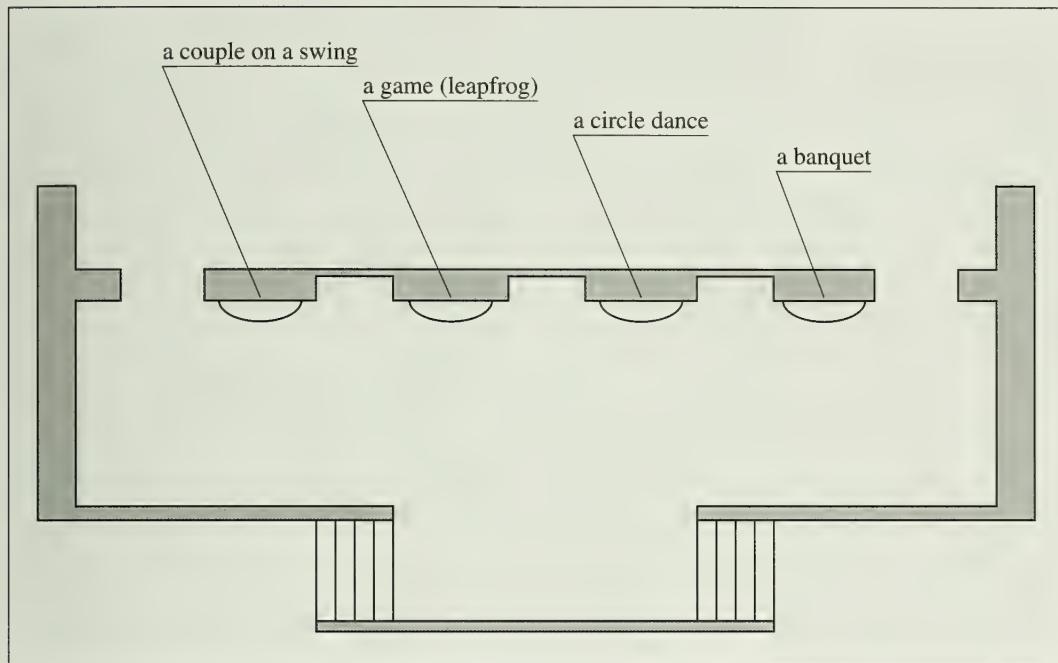


1. Outside tile panel in the Quinta de Manique. Cascais. – Photo: Daniel Tércio

In the inventories and studies on Portuguese tile painting —in particular that of Santos Simões (1971 and 1979) and the most recent works by José Meco (1985 and 1989)— the depiction of dance in the tile panels is usually not exclusively referred to, but only included among other matters in the description of “gallant scenes”.

Such scenes can be found on the panels in the Palácio dos Guiões, in the Palácio Conde Valada de Azambuja, in the Palácio Barbacena, in the noble household of Lázaro Leitão Aranha (Lisbon), and others. Dance belongs to the wider sphere of the principles of courtesy and civility, the establishment and development of which had its greatest importance in the European courtly societies. But this classification does not exhaust the universe of the depiction of dance in Portuguese tile paintings. After all, dance occurs in other contexts as well; for example:

- in the depiction of popular and burlesque situations: for example, panels with circle dances, in the Quinta de Manique and the Quinta do Torneiro (Cascais), in the Palácio Barbacena (Lisbon), etc.;
- in the depiction of rural and countryside scenes: for example, shepherds' dances, in the Palácio das Necessidades, in the cloister of the Convent of St Vincent's Church, in the Quinta dos Azulejos, in the Palácio Marquês de Tancos (Lisbon), etc.;
- in the depiction of Biblical themes: for example, the dance of Salome, in the churches dedicated to St John the Baptist (Cartaxo and Figueiró dos Vinhos);
- in the depiction of allegories, often with recourse to mythological themes: for example, allegories to the arts, including the art of dance, in a panel in the Palácio Mesquita (Lisbon);
- in the depiction of theater: for example, allusions to the *commedia dell'arte* and the opera, in



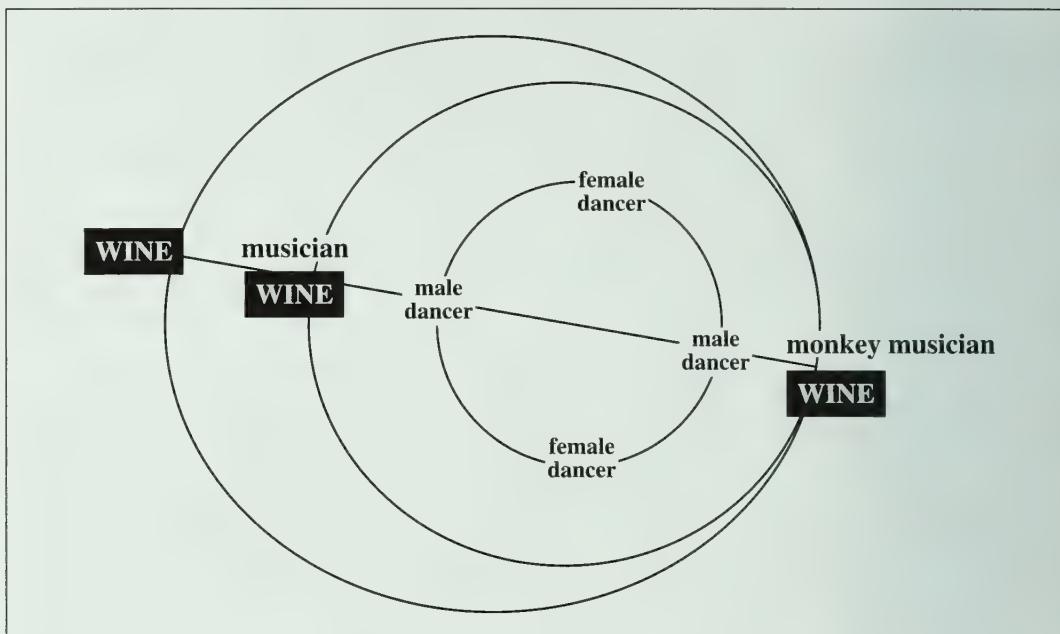
2. Distribution of the outside tile panels in the Quinta de Manique. – Drawing: Daniel Tércio

the Quinta do Torneiro (Cascais), in the Quinta dos Azulejos (Lisbon) and the Quinta da Bela Vista (Sintra).

The panel chosen here belongs to the depicting of popular and burlesque scenes. Let us look at its setting in the Quinta de Manique.

It is believed that the building started out as a small convent, or as an estate linked to a convent, which went through several alterations over the times (Caldas 1988); the grandeur of the chapel and the kitchen, as well as their location, suggest the floor plan typical of a convent. The tile coverings which it received, internally and externally, are certainly from the first half of the eighteenth century, this being a period of intense production in the tile workshops, during the reign of King John V. Our tile panel is on one of the outside façades of the building (today the most important façade), and is above a balcony in the middle of a stairway to the patio. This panel is part of a group of four panels above stone benches backing onto the façade. The themes depicted in each panel — a couple on a swing, a game (leapfrog), a circle dance, a banquet — deal with the overall theme of play and leisure (fig. 2). In all of the panels the painting is in blue and white, with the exception of the figure painted in the upper medallion, which is in purple manganese. Each panel is thus made up of a different scene, surrounded by a thick baroque frame, with highlighted urns, and a type of scenographical framing.

In figure 1 one may see four people — two women and two men — dancing in a circle. They are accompanied by a monkey playing a reed instrument of the oboe type, at the left. This humanized simian is sitting on a barrel, or cask. On the right, also seated on a vintage tub, or keeler, is a bagpipe player. In front of him two hens are pecking at the ground. In the middle ground a woman is laying the table. The background is a semi-urban landscape.



3. Iconographic composition of the Quinta de Manique tile panel. – Drawing: Daniel Tércio

Of the four outer panels in the Quinta de Manique, it is only this one which includes a depicting of dance. As for the representation of the monkey, it is repeated in the neighboring panel, the theme of which is children's games.

We note four themes:

- music, represented by the musical instruments (bagpipes and reed instrument);
- dance, danced by four people;
- the monkey, here a monkey musician, functioning, so to speak, as a reverse image of the other musician;
- wine: the barrel, or cask, on which the playing monkey is sitting; the tub, or keeler, on which the bagpipe player is sitting; the jug, or earthen pot, which is on the table in the middle ground.

The arrangement of the main pictorial elements is in two concentric circles: one more closed (the circle dance), the other wider (the music – musical instruments); the latter internally tangent to another greater circle (the wine). The diameter which crosses through these circles is polarized between two figures, the bagpipe player and the monkey musician, verse and inverse of the image of man (see figure 3).

The composition of the image, organized around the closed circle dance, is centered on the dancer with her back to us, in which one may imagine a swinging of the pelvis. In general, the postures of the dancers are far removed from the canonical uprightness indicated in sixteenth century dance manuals.<sup>3</sup> Overall, one may notice a festive and popular atmosphere, with a suggestive

<sup>3</sup> The *Arte de Dançar à francesa* by Joseph Thomas Cabreira, the *Methodo ou explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças* by Julio Severin Pantezze, and the *Tratado dos principaes fundamentos da Dança* by Natal Jacomo Bonem, were all published in Portugal in the 1760s, and all directly or indirectly based on



4. Outside tile panel of the Quinta de Manique (detail). – Photo: Daniel Tércio

5. Outside tile panel of the Quinta de Manique (detail). – Photo: Daniel Tércio

burlesque and even satirical element symbolized in the figure of the monkey. The unusual presence of the playing monkey, situated closer to the viewer than the other musician, accentuates the scene's character as a parody (*figs. 4 and 5*).

Let us now see how these features —wine, dance and music, and ape dances— are dealt with in other pictures:

#### a. Wine

The association of wine (including drunkenness) with dance and music is a theme which appears sporadically in the Portuguese tile-painting of the seventeenth century.

In the noble household of Gomes Pires, a rural house situated in Couto do Mosteiro, in the center of the country, there are tile panels with this theme (*fig. 6*). One of the blue and white tile panels covering a room on the second floor (which has a replica in purple on the first floor of the same building) shows the bagpipe player, here accompanied by the drunken dancer holding a bottle and a glass, both approaching a tavern marked out by the laurel branch in the window.<sup>4</sup>

the French treatises of Pierre Rameau and Feuillet, both dating from the beginning of the century. The Portuguese editions referred to should be seen within the intellectual atmosphere of the aftermath of the 1755 earthquake, within a certain European-inspired type of Pombaline pragmatism, aspiring not only to urbanistic rationalisation, but also to some form of rationality within the organic and bio-mechanical aspects of the body.

4 Some similarities with this image can be seen in a panel in the Palácio do Correio-mor, in Loures, on the outskirts of Lisbon, although here there is no direct allusion to wine.



6. Inside tile panel in the house of Gomes Pires. Couto do Mosteiro, Santa Comba Dão. – Photo: Daniel Tércio

*b. Dance and music*

In one of the covering panels in the Coat of Arms Room, in the Palácio da Vila (Sintra) (fig. 7), we see a circle dance made up of three female and three male figures, alternately combined. This panel is peculiar in that it spans a corner of the room, placing the musicians on a different wall to that on which the circle dance is depicted. Accompanying the dance, there is also the representation of the same type of reed instrument, and a drum. The countryside atmosphere in which the scene takes place is connected to a deer hunt, in the middle ground, and the outline of a town in the background. The burlesque element is absent in this scene, although it is clear that the atmosphere is that of a countryside party.

Another example of a circle dance can be found on a panel in the Palácio Barbacena (fig. 8), which has one of the richest and most interesting pictorial decorations of the first half of the eighteenth century, attributed to the painter Bartolomeu Antunes. In the entrance atrium, among other countryside and oriental scenes, there is the representation of a circle dance, made up of three men and two women. In this case, the circle is not closed, apparently due to the lack of a third woman. The musical accompaniment, also provided by instruments of the oboe type, appears on the neighboring panel.

The open circle dance, made up of two pairs, is also present in the ashlar tilings, in one of the rooms of the Quinta do Torneiro (Oeiras) possibly by the master painter P.M.P. (figs. 9 and 10). These combine country scenes with depictions of a burlesque and theatrical nature. The situation of the circle dance presents, so to speak, an almost narrative sequence with the following scene, in which the dancers are now in a line, facing the viewer.

*Ape dances and popular dances on Portuguese figurative tile panels*



7. Inside tile panel in the Palácio da Vila, Sintra. – Photo: Daniel Tércio



8. Inside tile panel in the Palácio Barbacena, Lisbon. – Photo: Jorge Muchagato



9. Inside tile panel in the Quinta do Torneiro. Oeiras. – Photo: Daniel Tércio



10. Inside tile panel in the Quinta do Torneiro. Oeiras. – Photo: Daniel Tércio



11. Outside tile panel in the Palácio Marquês de Fronteira. Lisbon. – Photo: Daniel Tércio

### c. *Ape dances*

The case referred to is chronologically earlier than either of the panels described, dating from the third quarter of the seventeenth century. This is a panel in the gardens of the Palácio Marquês de Fronteira, in Lisbon, commissioned by Dom João de Mascarenhas, Count of the Torre and first Marquis of Fronteira, a general who made his name in the Wars of the Restoration of Independence. The battles, which opposed Portugal to the Spanish throne, are represented on great tile panels in the main hall of the palace. In fact, the whole building —palace and gardens— is a celebration of the restoring of Portuguese independence and a military exaltation of Dom João de Mascarenhas and of the new Portuguese aristocracy after victory over the Spanish.

The main gardens of the palace are situated in two separate parts of the complex: the boxwood garden is set out at the side of the palace, and the Venus garden leads out from the rear. The boxwood garden —surrounded by a low wall covered in polychrome tiles alluding to the signs of the zodiac and the elements— culminates in an enormous water-tank crowned with a gallery-balcony, the Kings' Gallery; the wall of the water-tank over the gallery-balcony is decorated with tile panels with figures of horsemen, depicting illustrious personalities from the Mascarenhas family. At one of the ends of the garden of Venus stands the Casa de Fresco and, next to it, the "SS" tank. The walls of the latter are decorated with depictions of memorable events, and this is where the chosen panel is located. This has a *naïf* treatment, in a range of colors dominated by blue and yellow-ochre (discreetly polychromed, which helps in dating the specimen, between the exuberant polychrome of the first half of the seventeenth century, and the blue and white of the end of the century). It is a composition which runs across two independent bands (fig. 11). On the lower band, which is smaller in height, there is a dominance of apparently

common fishing scenes, but in which one rapidly discovers uncommon elements: the fact that the divers are wearing glasses (the divers are naked), and the branches they are bringing to the surface (are they coral?). On the upper band there are depictions of animals carrying out human activities. Two signs lead the viewer to “read” two spaces, or, if we wish, two notices: EV SOV O MESTRE DA COLFA (I am the music master) and CURGIAM APORVADO (approved surgeon), which refer, respectively, to a lesson in music and a barbershop-surgery.

In the section referring to the “music master”, a simianesque figure, wearing glasses, appears to beat time in front of a score-sheet on a music stand (fig. 12); a group, in which the organist stands out, is behind him; in front of him are three pupils (cats?), holding score-sheets; almost inside the barber-surgeon’s office there is another figure, who seems to represent the figure of the prefect, judging by his ferula.

The question is this: why have men been substituted by animals? Why are the music master represented in the Palácio de Fronteira, and the musician in the Quinta de Manique, monkeys? What did the painter mean by this substitution? Or rather: within what type of symbolic imagery did the substitution of the musician by the monkey belong?

Ape dances are a recurring pictorial theme in the history of the plastic arts. Simians substitute humans in actions considered to be vulgar, or in actions which one wishes to vulgarize, if not actually to make roguish by means of this substitution. For instance, in the engraving by Peter Brueghel the younger, *The Pedlar Pillaged by the Apes* (1562, Amsterdam Rijksmuseum), a large group of monkeys “experience” human behavior when they dedicate themselves to the pillaging of the sleeping pedlar. In the middle ground one can make out a group of four monkeys dancing in a circle, accompanied by a drum and an oboe player, sitting on the branch of a tree. Also *Affentanz*, a drawing by Dürer (1523, Basel, Öffentliche Kunstsammlung), depicts a circle of dancing apes, around a brazier. Robert McGrathre producesthis image and comments as follows: “The ape dance, a parody of the instability of earthly pleasures, is here connected with the theme of folly in love.” (1977: 87f)

Madness, transgression, unethical behavior (albeit transitory) are seemingly associated with the depicting of the monkey.

Equally, in the famous *Iconologia* by Cesare Ripa, the first edition of which dates from 1593, the figure of the monkey shares pages with the allegories of cunning, of taste, and of imitation. Imitation is represented by a young woman in classical robes; at her feet there is a seated monkey, deep in thought, holding a book. The woman holds a mask, which symbolizes men’s imitation of other men; the monkey symbolizes the imitation of man by the animal. The monkey was considered as the animal inverse to man.

This idea of the monkey as the reverse of man becomes particularly relevant to the iconological interpretation of the panel in the Palácio Marquês de Fronteira. The idea of the “world in inverse”, of the inverted world, has clearly been held up as one of the characteristics of the baroque mentality. The fascination of the seventeenth and eighteenth centuries for the edge, for the frontier —for that which is beyond the frontier— for the “new world”, was finally the discovery of the antipodal in real existence itself.

The symbolic interpretation of the simian in the iconography of the Ancien Regime includes a possible presence of monkeys in spectacles such as the Portuguese bullfights. In an anonymous eighteenth-century book in the possession of the Main Library of Coimbra University under the heading *Poesias Várias* one of the poems tells of a “Fourth afternoon of bulls”, alluding to “very new dances [...] with four and thirty figures gracefully adorned”; then, “four triumphal carts”, followed by “a monkey bullfighting” (BGUC – Misc.664). In Portugal, during the seventeenth and eighteenth centuries, the bullfight was a hybrid spectacle, the performing of



12. Outside tile panel in the Palácio Marquês de Fronteira (detail). Lisbon. – Photo: Daniel Tércio

which went side by side with the opera, and in which burlesque elements mixed with the element of the combat between man and beast. In this case, the presence of the monkey served to stress a burlesque element, of popular and local origin.

One may establish another analogy —by means of the satirical atmosphere— between the depiction of the panel in the Palácio de Fronteira and the play *O Fidalgo Aprendiz* (The Apprentice Nobleman), by Dom Francisco Manuel de Melo, written in Portuguese and possibly performed in the middle of the seventeenth century at the Portuguese court.<sup>5</sup> In this comedy, the protagonist, Dom Gil Cogominho, desiring to learn the ways of the noblemen, receives at home lessons in fencing, dancing and balladeering. The extremely witty dialogues are a satire on the manners of the court. In the dialogue between the “apprentice noble” and the dance master, there is the confrontation between the erudite and the popular forms of dancing:

Gil: So, master, what more doest thou know?  
Master: A High Danse, a Pie de Gibao,  
Galliard, rich Pavane,  
and new changes in these.  
Gil: Hold! These be not dances,  
but only pharmacist's things.  
Do you know the Tap dance? The Twirl? The Villano? The Mochachim?

<sup>5</sup> Teófilo Braga (1870: 225) notes the year 1641 as that of the representation of *O Fidalgo Aprendiz* in the courtyard of Almeirim. António José Saraiva and Óscar Lopes (1985: 520) consider, on the other hand, that the play was finished in 1646 “at a time when the author, in prison, sought to testify before the king his loyalty to the Restoration of Independence.”

The satire is thus built on the confrontation between rustic Portugal, hidebound to popular forms, and the European Portugal (or that which wished to be European) open to the erudite forms which were circulating throughout Europe.

In the panel in the Quinta de Manique, the figure of the monkey functions, above all, as a symbol of the burlesque. So the burlesque “key” to the circle dance in the Manique panel, as well as in other pictorial themes in the line of satire and of the burlesque, were an invitation to laughter and an undoing of the projects of erudite systematization in dance.

This undoing functioned, in the Portugal of the *ancien régime*, as a deconstructivist energy, resisting the erudite forms of dance and resulting in the persistence of popular forms of dance, such as the circle dances, the dances in public squares, and the Portuguese *folias*.

The persistence of this type of image in the tile painting for coverings in the palaces and noble houses of Portugal is certainly symptomatic of a taste which was still faithful to the memory of the popular, in some cases clearly attracted by the parodying sense of the baroque world.

## References

Anonymous

18th c. "Poesias Várias." In *Miscellanea*. (Biblioteca General, Universidade de Coimbra, Misc. 664).

Bonem, Natal Jacome

1767 *Tratado dos principaes fundamentos da dança ...* Coimbra: Irmãos Ginhões.

Braga, Teófilo

1871 *História do Theatro portuguez*. Oporto: Imprensa Portugueza.

Cabreira, Joseph Thomas

1760 *Arte de Dançar à franceza ...* Lisbon: Francisco Luiz Ameno.

Caldas, João Vieira

1988 *A Casa rural dos arredores de Lisboa no século XVIII*. M.A. Thesis, New University of Lisbon: Faculty of Social and Human Sciences.

McGrath, Robert L.

1977 "The dance as pictorial metaphor." *Gazette des Beaux-Arts* 7, 39 (1298): 81–92.

Meco, José

1985 *Azulejaria Portuguesa*. 2nd edition. Lisbon: Bertrand.

1989 *O azulejo em Portugal*. Lisbon: Alfa.

Panofsky, Erwin

1967 *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisbon: Estampa.  
(Translation of *Studies in Iconology* 1939).

Pantazzi, Julio Severin

1761 *Methodo ou Explicaçam para aprender com perfeição a dançar as Contradanças ...* Lisbon: Francisco Luiz Ameno.

Ripa, Cesare

1971 *Baroque and Rococo. Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved illustrations*. New York: Dover Publications.

Seebass, Tilman

1991 "Iconography and dance research." *Yearbook for Traditional Music* 23: 35–51.

Saraiva, António José and Óscar Lopes

1985 *História da Literatura Portuguesa*. 13th edition, corrected and updated. Oporto: Porto Editora.

Smith, Robert C.

1973 "French models for Portuguese tiles." *Apollo* 97 (134) April: 396–407.

Simões, J. M dos Santos

1971 *Azulejaria em Portugal no séc. XVII*. Lisbon: Gulbenkian. M.A. Thesis, New University of Lisbon: Gulbenkian.

1979 *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*. Lisbon: Gulbenkian.



# L'iconographie musicale, révélateur de la marginalité ménétrière: l'exemple des fêtes toulousaines, officielles, publiques, civiles et religieuses, du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle\*

Luc Charles-Dominique

L'ethnomusicologue du domaine français peut-il se satisfaire des seules données recueillies au cours de ses enquêtes? La mémoire collective, construction culturelle, idéologique, psychologique, émotionnelle, n'est-elle pas par essence sélective, donc fragmentaire, partielle? L'observation, l'étude, ne gagnent-elles pas en pertinence lorsqu'elles sont guidées par la connaissance de l'antériorité, tout comme l'analyse et les conclusions peuvent-elles être validées par autre chose qu'un mouvement de va-et-vient incessant entre le présent et le passé plus ou moins lointain? En ethnologie, et donc en ethnomusicologie, la notion de "terrain", universelle, induit inévitablement celle de synchronisme. Mais les événements contemporains, la mémoire immédiate, voire récente, peuvent-ils être isolés de tous les événements antérieurs qui ont concouru à leur production, à leur constitution? Ce n'est pas l'objet de cette contribution que de poser la question essentielle des rapports entre histoire et mémoire, que certains grands historiens-anthropologues ont récemment posée (Le Goff 1988). Cependant, un projet de recherche comme le mien n'est rien d'autre que la transposition dans le passé d'une recherche de type ethnomusicologique. Malgré toute la distance temporelle qui sépare le présent d'un passé parfois lointain, on travaille en effet sur des catégories de musiciens aux fonctions similaires, sur des modes de production et de transmission musicales identiques, sur des "faits musicaux" dont l'essence et l'organisation sont souvent très proches. A mon avis, dans ce cas précis, les différences conceptuelles entre ethnomusicologie et musicologie historique ou sociologie musicale historique doivent s'estomper pour laisser place à une discipline unique et englobante. De même que l'ethnologie s'est dotée d'une méthode d'investigation historique de type anthropologique, l'*ethnohistoire*, l'ethnomusicologie ne doit-elle pas aujourd'hui poser les jalons d'une nouvelle voie, nécessairement pluridisciplinaire et au champ le plus large possible, au carrefour de l'anthropologie, de la musicologie, de l'histoire, de la sociologie, de l'iconologie, de la philologie: "l'*ethnomusicologie historique*" ou "l'*anthropologie musicale historique*"? Je mesure, à la réaction de certains collègues ethnomusicologues, tout le chemin qui reste encore à parcourir pour faire admettre la dimension de l'histoire dans une conception large de l'ethnomusicologie. Mais cette ouverture, rendue nécessaire par une série de travaux francophones récents,<sup>1</sup> me semble d'une part inévitable et d'autre part salutaire.

\* Article basé sur ma communication "L'absence des représentations de ménétriers dans l'iconographie des fêtes officielles et populaires à Toulouse", aux rencontres internationales du Groupe d'étude d'iconographie musicale de l'ICTM à Sedano (Burgos), du 15 au 19 mai 1996, sur le thème "*La musique et la danse dans les représentations de fêtes populaires et de fêtes de cour dans le sud de l'Europe, 1500–1750*".

1 Je pense en particulier, pour ce qui est de l'apport de la philologie, à Bec 1992 et 1996. Dans le domaine de l'iconologie, je citerai la thèse récente de Martine Clouzot (Clouzot 1995). En ethnomusicologie, la thèse de Lothaire Mabru possède une partie historique importante (Mabru 1995). Pour ce qui est des publications francophones récentes sur le domaine français, consacrées à une analyse de type ethnomusicologique de faits relevant du champ de l'histoire, voir Charles-Dominique 1994b.

Il est de coutume dans certains terrains de l'ethnomusicologie (autres que ceux de l'Europe occidentale) et dans certaines des publications qui en sont l'émanation, de mentionner des traits d'histoire pertinents qui concourent à une meilleure compréhension des faits musicaux: histoire des mouvements migratoires, histoire politique, histoire culturelle des influences, etc. Mais dans le domaine français, rien (ou presque) de comparable n'était proposé jusqu'à une période récente, c'est-à-dire jusqu'au début des années 1980. Qu'il s'agisse de l'instrumentarium traditionnel, de la pratique généralement individuelle et amateur qui semblait être majoritaire chez les musiciens traditionnels que l'on collectait, l'heure n'était pas aux interrogations, historiques ou autres, aux tentatives d'analyse: plutôt que se pencher sur l'étude des mécanismes du déclin très général que tout le monde constatait par ailleurs, plutôt que chercher à remonter dans un passé plus lointain, on tentait, préoccupés par l'urgence et mûs par l'immédiateté d'une exigence culturelle de réhabilitation (Charles-Dominique 1996), de collecter et de reproduire ce que l'on observait, par le biais de publications audiovisuelles ou d'une pratique musicale vivante. Je dois avouer que, dans ce contexte, j'ai très vite ressenti la nécessité d'impulser une direction différente à ma recherche: j'ai alors choisi de remonter à travers le temps et l'espace dans l'espoir de parvenir à reconstituer une mémoire complémentaire de la mémoire collective de tradition orale.

Dans cette tâche, comme dans toutes les entreprises de ce type, les embûches et les difficultés n'ont pas manqué — principalement liées au fait qu'il s'agissait de travailler sur l'histoire d'un groupe social (les musiciens ou encore "ménétriers") ayant fait de l'oralité la règle de leur profession. En effet, si l'on excepte de très rares écrits comme l'œuvre poétique d'Auger Gaillard, ménétrier languedocien du XVI<sup>e</sup> siècle (1520–1595) qui fut également moine, mercenaire et charron,<sup>2</sup> toutes les sources écrites de cette histoire musicale sont de provenance extérieure à la communauté ménétrière. On les trouve dans les fonds notariaux pour tout ce qui concerne l'organisation professionnelle (statuts corporatifs, contrats d'association, contrats d'apprentissage), mais aussi pour tout ce qui touche à leur état civil, leur univers familial, leur niveau de fortune, leur patrimoine, etc. D'autre part, ces ménétriers, étymologiquement *au service de*, étaient systématiquement employés par les grands pouvoirs, tout d'abord de la féodalité puis de l'Ancien Régime. On peut donc suivre leur trace dans les registres de comptes, ordinaires ou non, et dans les registres des personnels occasionnels ou permanents. Mais ces musiciens, perpétuellement médiateurs, se trouvent au cœur de l'intégralité des rituels politiques, sociaux et communautaires de l'Ancien Régime: leur activité est donc étroitement surveillée et sévèrement réglementée. Les délibérations royales, consulaires, les arrêts du Parlement, viendront donc compléter cette documentation hétéroclite. Et puis, bien entendu, il y a toute la masse de récits de fêtes, de voyages, de chroniques, d'autobiographies, de documents littéraires ou purement administratifs, dont le décryptage n'est pas toujours aisé mais qui vient ajouter une pointe d'humanité à cette mosaïque froide et impersonnelle de documents juridiques ou comptables.

Au bout du compte, il est possible de proposer une reconstruction de cette histoire ménétrière française, pour toute la période qui va de l'apparition de ce concept, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à son éviction du champ public urbain, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Telle quelle, cette reconstruction n'est qu'un cadre général, puisque, selon le mot de François Lesure, "l'histoire des ménétriers appartient à chaque région de France".<sup>3</sup> Cependant, elle tente d'apporter une explication au déclin irréversible qui a frappé cette activité musicale après presque trois siècles de

2 Sur Auger Gaillard et son œuvre, voir Nègre 1970 et Charles-Dominique 1989: 10–3.

3 Préface de François Lesure (Charles-Dominique 1994b: 8).

prospérité, explication qui passe par le constat d'une marginalité forte, durable, persistante dont sont victimes les ménétriers.

Puisque le propos général du colloque de Sedano (Burgos, mai 1996) et de cette revue en général est l'étude de l'iconographie musicale, je me propose d'illustrer mon propos par un examen critique de l'iconographie à notre disposition. Ou plus exactement de montrer en quoi l'étude de l'iconographie musicale, dans le cas présent, est un révélateur de cette marginalité ménétrière. Dans le souci de ne pas alourdir indéfiniment mon propos, afin de me situer dans une aire politique et culturelle cohérente, j'ai choisi de m'intéresser au cas de Toulouse, grande métropole méridionale, siège de nombreux pouvoirs civils et religieux, pourvue d'un tissu socio-professionnel important et d'une vie communautaire (quartiers, faubourgs, etc.) intense. Ce faisant, je ne fais que poursuivre une recherche universitaire déjà ancienne (Charles-Dominique 1986). Mais auparavant, il n'est pas inutile de revenir sur la genèse du concept de ménétrier.

C'est dès le XIII<sup>e</sup> siècle que l'on voit apparaître les prémisses de la notion de ménétrier, qui s'exprime à cette époque-là sous le vocable de "ménestrel". On éprouve alors quelque difficulté à imaginer ce qui peut bien différencier le *ménestrel* du *jongleur*, jusque-là prototype universel de l'instrumentiste médiéval profane, d'autant que les deux termes cohabitent fréquemment en ce XIII<sup>e</sup> siècle. En fait, il s'opère une mutation d'une importance fondamentale dans le statut du musicien médiéval, dès le XIII<sup>e</sup>, mais surtout au XIV<sup>e</sup> siècle (Charles-Dominique 1994<sup>a</sup>). Car d'errant, de solitaire, d'inorganisé, autrement dit de *jongleur*, le musicien se fixe, devient membre du personnel des cours de l'élite médiévale, joue dans des ensembles instrumentaux, s'organise professionnellement. Cette métamorphose sociale et musicale (certainement l'une des plus grandes révolutions de la musique instrumentale européenne) s'inscrit dans un projet politique général. Au XIII<sup>e</sup> siècle, on assiste à une multiplication des contre-pouvoirs à la féodalité (premiers gouvernements urbains, premiers groupes sociaux organisés) et à une imbrication plus profonde entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel (la monarchie devient de droit divin). Le besoin d'une forte représentation emblématique se faisant fortement sentir, l'offre est faite aux musiciens de s'établir durablement au service des principaux pouvoirs et de les représenter en toute circonstance publique et officielle. La loi de l'offre et de la demande s'est donc tout simplement inversée: désormais ce sont les élites qui vont proposer un statut d'officier à ces instrumentistes. Abandonnant la polyvalence artistique des jongleurs, se spécialisant dans une pratique exclusivement instrumentale, collective et généralement "haute" lorsqu'elle est emblématique, officielle et protocolaire (c'est-à-dire, selon la terminologie médiévale: sonore), ces musiciens font désormais figure de "domestiques" (*ministrelli*, du latin *minister*: serviteur, petit officier), voire de "blasons" sonores (l'image n'est pas trop forte puisque l'une des hypothèses étymologiques du mot "blason" est l'allemand *blasen*: souffler). Ces musiciens, professionnels, organisés en corporations dans un certain nombre de villes, s'approprient le terrain très convoité que représente l'animation musicale de la fête, en général. Fêtes officielles, commémoratives et politiques, parfois même religieuses, au moins dans leur phase processionnelle, fêtes populaires publiques, sociales, communautaires (c'est-à-dire le champ d'étude de cette contribution), mais aussi fêtes privées, familiales, "assemblées de danses", toutes sont du ressort des ménétriers, durant une grande partie de l'Ancien Régime. Ces musiciens, en fonction de leur environnement général, de leur cadre de jeu, de leur statut, de leur réputation, ne sont pas tous en charge du même type d'événements musicaux. Les plus réputés d'entre eux, évidemment urbains et professionnels, parfois liés par contrat à une ville, un seigneur, au roi, interviennent très systématiquement dans toutes les fêtes de cour, dans les réceptions d'hôtes de marque, dans les entrées royales ou de grands personnages, dans les fêtes

dynastiques, militaires et commémoratives.<sup>4</sup> Les autres, ceux qui sont indépendants, intervient plus volontiers dans le cadre plus anonyme, populaire, communautaire et social des fêtes familiales ou privées, de corporations, de groupes sociaux, de jeunesse, des fêtes de quartiers, de villes, pour l'animation des jeux traditionnels et des bals populaires. La documentation écritte l'atteste largement.

La fonction sociale de ces ménétriers est donc très importante. Ces musiciens font véritablement et en permanence office de médiateurs. Leurs occasions de jeu sont tellement fréquentes et universelles que l'on devrait être en possession d'une iconographie très abondante les concernant, depuis le Moyen Age jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, on constate qu'il n'en est rien. Tout d'abord, on s'aperçoit que le traitement iconographique des fêtes de cour et des fêtes officielles publiques est assez disparate. Au Moyen Age, on note un assez grand nombre de représentations de jongleurs et ménestrels dans des scènes figurant la vie musicale de la cour (divertissement, danse, etc.). Mme Martine Clouzot a établi un corpus de deux mille représentations iconographiques de la musique instrumentale médiévale à travers des miniatures, bordures et initiales issues d'environ mille manuscrits consultés à Paris, Orléans, Dijon, Mâcon, Troyes, Bruxelles, Munich. Environ 170 d'entre elles concernent des scènes musicales de cour, qui ne sont pas nécessairement des fêtes publiques. Sur ce petit corpus, seule une quinzaine est consacrée au rituel du banquet royal ou seigneurial. Le rituel public seigneurial et chevaleresque (chasse, tournois) n'est pas très représenté lui non plus: seulement quelques documents pour la chasse et même chose pour les tournois. Les entrées royales et princières ne sont pas mieux loties. Sur ces trois siècles (XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup>) et sur une aire aussi vaste, on dénombre seulement une quinzaine de représentations (Clouzot 1995). Pour la période suivante, qui va de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie française des fêtes publiques, officielles, civiles ou religieuses, ainsi que populaires, est certes loin d'être négligeable. Mais, d'une part on s'aperçoit que les ménétriers n'y sont pas toujours représentés, d'autre part on constate un traitement quantitatif très différent entre les diverses régions du royaume. En particulier, on note une absence presque totale de représentation iconographique de la vie populaire et des fêtes qui s'y rattachent dans l'aire méridionale de la France (pratiquement aucune représentation iconographique avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle). Mais venons-en à l'exemple toulousain.

Toulouse possède une vie ménétrière active et précoce puisque, dès 1390, on trouve parmi les “officiers de la ville” deux ménétriers qui perçoivent chacun “cinq francs d’or, deux cartons de blé, robe de six francs” (Roschach 1891: 39). En 1398, les “ménétriers et trompettes” jouent déjà pour le cérémonial capitulaire (*ibidem*: 481). En 1492, les ménétriers fondent une corporation, la confrérie de la Visitation Notre-Dame, dont l’activité, quoique fortement réduite au-delà de la mi-XVII<sup>e</sup> siècle, se maintiendra jusqu’à la veille de la Révolution. Ces confréries professionnelles fonctionnent comme de véritables micro-sociétés initiatiques, avec des apprentis qui ne peuvent devenir “maîtres” qu’au terme d’un long apprentissage et d’une série d’épreuves, le “chef-d’œuvre”, subie devant un jury. Cette corporation regroupe donc un certain nombre de ménétriers professionnels (pour Toulouse, une estimation à une quarantaine de maîtres ménétriers est plausible) qui s’associent entre eux pour former des “bandes” ou “coubles” composées de six à douze musiciens jouant des instruments de même famille mais de registres différents (du plus aigu au plus grave). Certaines sont extrêmement réputées, comme celle de Mathelin Gaillard Tailhasson, dit “Matali” (son activité musicale publique recouvre la période 1600–

4 Il est important de préciser qu'à la différence des *ministrils* espagnols, les ménétriers français sont des musiciens profanes qui n'interviennent à l'église que dans des contextes très exceptionnels: sacres royaux, intronisations de consuls, certaines grandes fêtes officielles...

1637), ou celle de son contemporain Martial Maran, dit "Poncet", dont la rivalité mythique a été conservée dans le légendaire toulousain. Mais surtout, on trouve, au sein de cette corporation, la prestigieuse bande ménétrière municipale, la *Couble de la Mayson Communal*, dont les statuts corporatifs de 1492 mentionnent déjà l'existence, tout en précisant qu'elle est membre de droit du baillage de cette confrérie, c'est-à-dire que parmi les trois "bayles" (chefs de la corporation), doit figurer l'un des musiciens de cette bande ménétrière. En 1500, on apprend qu'elle est composée de "sinq trompetas et chevemynas" (cinq trompettes et hautbois, parmi lesquels certainement deux trompettes et trois hautbois). Mais à partir de là, le nombre des hautboïstes ne cesse de croître pour atteindre le chiffre stable et définitif de six après 1661. Cette évolution est conforme à celle de toutes les bandes ménétrières qui voient leur effectif augmenter dans le courant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais elle suit également et de façon remarquable l'évolution des hautbois de la Grande Ecurie du Roi, en la devançant même. Ce n'est, en effet, qu'en 1707 que l'un des corps de la Grande Ecurie, composé de ménétriers polyinstrumentistes, prend le nom, dans les comptes royaux, des Douze Grands Hautbois de l'Ecurie du Roy. Cette évolution parallèle, et même cette légère anticipation des Capitouls (les consuls toulousains) sur le roi de France, cache mal une longue et âpre lutte d'identité entre Toulouse et Paris, les deux villes de France, selon Fernand Braudel, présentant le plus de traits communs et dont les hasards de l'histoire ont fait s'opposer les destins. Cette ville de Toulouse, dont Braudel se demande si elle n'est pas "un Paris qui n'aurait pas réussi" (Braudel 1986: 224–5), n'hésite pas à entretenir à grands frais une bande de ménétriers capables de rivaliser directement avec ceux du roi. En 1688, alors que le salaire annuel d'un musicien de la Grande Bande des Vingt-Quatre Violons du Roi est de 365 livres, que celui d'un joueur de hautbois de l'Ecurie est seulement de 180 livres, le salaire des hautbois de la Couble des Capitouls est de 400 livres, auxquelles se rajouteront, en 1708, neuf livres supplémentaires par service "extraordinaire" (pendant ce temps, les salaires des ménétriers royaux n'augmentent pas...). A ces dépenses viennent s'ajouter celle d'un maître de musique, vers 1680, dont la tâche principale est "d'élever et enseigner les enfants en l'art de la musique [...] afin que, même temps qui vienne à manquer un des joueurs des instruments qui servent ordinairement la ville, on puisse trouver des capables pour remplir ladite place". Ce maître de musique est payé 600 livres, ce qui correspond au salaire des joueurs de luth, d'épinette et de viole de la Chambre du roi, ou bien de Jean-Baptiste Lully en tant que compositeur de la Chambre! La démonstration est ainsi faite, s'il en était besoin, que l'existence et le développement de la musique ménétrière en milieu urbain sont essentiellement tributaires d'une volonté politique. Le résultat est là: en 1660, lorsque Louis XIV se marie à Saint-Jean-de-Luz, ce sont les hautbois de la Couble des Capitouls de Toulouse qui sont invités, car, selon le chroniqueur François Bertault (*Journal de Voyage d'Espagne*, 1682), "la grande bande de hautbois (de Toulouse) sont les meilleurs de France" (Charles-Dominique 1995).

C'est donc dans ce contexte politique tout à fait particulier, profondément anti-centraliste et identitaire, que se crée et se développe cette bande ménétrière municipale dont le rôle emblématique n'est plus à démontrer. Il suffit de se pencher sur le "service ordinaire" de ces musiciens pour s'en convaincre: leur fonction est d'abord d'animer le cérémonial capitulaire lourd de quelques soixante réceptions, messes, processions, cérémonies administratives par an; puis les fêtes commémoratives (par exemple, celle de la "Délivrance de la Ville", victoire des Catholiques sur les Protestants, le 17 mai) et celles qui se déroulent à date fixe, comme la fête des Jeux Floraux (le 1<sup>er</sup> mai). Mais, à cela, il faut ajouter tous les services "extraordinaires" (entrées royales ou de personnages de l'Etat, fêtes dynastiques, victoires militaires et publications de la paix). L'ensemble de ce dispositif festif est impressionnant. A Toulouse, on compte 21 entrées royales pour les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, un grand nombre (indéterminé) d'entrées de toutes

sortes, 57 fêtes militaires entre 1643 et 1762, onze publications de la Paix, 36 fêtes dynastiques entre 1600 et 1785, cinq fêtes de la Cité entre 1741 et 1788, treize fêtes religieuses imprévues (canonisations, translations de reliques) entre 1600 et 1771. Dans toutes ces fêtes, les ménétriers interviennent dans le rituel processionnel, dans lequel leur rôle est soigneusement codifié, leur place et leur tenue réglementées. Et puis, il y a toutes les autres fêtes, plus "profanes", plus populaires: le carnaval, avec sa grande profusion de cortèges et de bals, de janvier à mars, les aubades de mai, les fêtes de quartier et de faubourgs, les fêtes du vin nouveau, au début du mois d'octobre sur la prairie de l'Hers, les "aubettes" de Noël, ainsi que toutes les fêtes de corporations (plus d'une centaine à Toulouse), les fêtes de la Basoche (société de jeunes clercs du Parlement) etc. Autant dire que, dans une grande métropole comme Toulouse, où les ménétriers sont continuellement mis à contribution, les sujets de scènes musicales contextuelles ne manquent pas.

Non seulement les sujets sont nombreux, mais le processus d'immortalisation d'un certain nombre d'entre eux (tous ceux qui ont trait à la fête officielle publique) a été institué par les Capitouls. Ces consuls provenaient presque tous de la bourgeoisie, en particulier du négoce, notamment du commerce du pastel. Mais leur fonction procurait à ces magistrats municipaux la noblesse à vie, de surcroît héréditaire. De plus, ils avaient le droit à l'éloge dans les *Annales Manuscrites de la Ville*, à la miniature qui les accompagne, au portrait peint sur un tableau, au port de la robe rouge et noire parée d'hermine et au chaperon dont les couleurs varient dans chacun des huit capitoulats, avantages honorifiques considérables. Enfin, les Capitouls jouissaient durant leur bref mandat d'un an, reconductible, d'avantages matériels immenses et d'un train de vie fastueux. A l'image du roi, toutes proportions gardées, ils se constituaient une cour dans laquelle les artistes étaient présents. Outre les musiciens, la Ville de Toulouse employait des sculpteurs, des décorateurs; elle avait même son peintre officiel à qui revenait la lourde responsabilité du portrait dans les *Annales Manuscrites*. Là ont été consignés, année par année, les principaux événements, essentiellement politiques, qui ont marqué la vie toulousaine. Sur de nombreuses décennies, cette chronique a été régulièrement tenue, devenant ainsi la mémoire officielle de Toulouse. Il s'agit d'un ouvrage rare d'historiographie communale, d'autant plus intéressant que ces chroniques ont été assez régulièrement illustrées par des miniatures exécutées par le peintre officiel de la Ville.<sup>5</sup> Que nous livre donc la consultation de ces *Annales Manuscrites*, du point de vue de la recherche en iconographie musicale? Fort peu de choses: deux miniatures figurant des angelots jouant de la trompette, du luth et du cornet et un tableau figurant l'entrée de Louis XIII à Toulouse en 1631–1632, sur lequel je vais revenir. Certes, ces *Annales Manuscrites* ont subi d'assez graves dommages à la Révolution et on peut, à maintes reprises, constater que des pages sont manquantes, arrachées ou calcinées. Cependant, la prédominance des portraits des Capitouls est telle que l'on imagine assez aisément la nature des commandes que ces magistrats passaient à leur peintre officiel, sorte de *servus servorum* pour paraphraser le ménétrier-musicien-compositeur allemand Johann Joachim Quantz.

La recherche que j'ai menée sur l'iconographie de la musique ménétrière toulousaine, je crois, a été assez systématique. D'autant que j'en ai proposé une exposition, réalisée en 1984.<sup>6</sup> A cette époque, certains fonds toulousains n'étaient pas consultables.<sup>7</sup> Cependant, outre tous les

5 Sur ces Annales, voir l'introduction de Odon de Saint-Blanquat (alors conservateur des Archives municipales), "La Chronique des Annales", dans le catalogue d'exposition *Les miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1956.

6 *800 ans de musique populaire à Toulouse*. Conservatoire Occitan, 1984, exposition itinérante, avec catalogue d'exposition (Charles-Dominique 1984).

7 En particulier le Musée Paul Dupuy, musée d'art et d'histoire toulousain, doté d'un fonds important de gravures, et qui est resté fermé plusieurs années en raison d'importants travaux.

dépôts publics accessibles, j'ai pu consulter tous les catalogues d'exposition qui avaient été réalisés sur l'art à Toulouse, tous les ouvrages spécialisés. J'ai même pu, par voie de presse, avoir accès à certaines collections particulières. Or, il faut bien l'avouer, la moisson est faible. Si l'on fait le compte de toutes les œuvres recensées figurant des fêtes officielles (les fêtes populaires n'ont aucune représentation avant le XIX<sup>e</sup> siècle), on s'aperçoit qu'elles sont peu nombreuses: neuf figurant des entrées royales (1439, 1442, deux en 1443, 1532, deux en 1533, 1632, 1659), deux représentant des entrées de princes ou de grands personnages (1551, 1701), trois fêtes officielles (1468, 1687, 1775), une médaille commémorative frappée en 1667 (Delorme 1895), une procession officielle (1700), deux processions religieuses (l'une du XVII<sup>e</sup> siècle, sans date, et l'autre du XVIII<sup>e</sup> siècle, sans date également, figurant une procession de 1265!). L'exercice auquel je voudrais me livrer maintenant est celui qui consiste à mettre en regard, pour chacun des documents, l'image et le texte correspondant. Malheureusement, les images n'existent pas toutes aujourd'hui et leur reproduction est parfois difficile à obtenir, de même que les textes qui leur correspondent sont parfois manquants ou sont, dans certains cas, très superficiels. Mais essayons tout de même. Le jeu en vaut la chandelle.

Dans l'ordre chronologique, le premier document (à ma connaissance) figurant une fête officielle est daté de 1439 et a été exécuté par Guiraud Salas (miniaturiste des *Annales Manuscrites* dont on ne connaît pas la biographie). Il figure l'entrée dans Toulouse du dauphin, le futur Louis XI, le 25 mai 1439.<sup>8</sup> La chronique écrite originale de cette entrée n'a pas été conservée. Mais on en trouve une copie dans les *Annales de Toulouse* (La Faille 1687). Cette relation est précise et va même jusqu'à mentionner l'itinéraire de cette entrée. Mais elle ne mentionne à aucun moment la moindre participation de musiciens. Cependant, comment imaginer que les Capitouls, qui, comme nous l'avons déjà signalé, disposent de ménétriers depuis environ cinq décennies au moins, n'aient pas accueilli leur hôte avec tous les honneurs dûs à son rang et à sa charge, en particulier au son des instruments "hauts" des ménétriers communaux? La miniature exécutée à cette occasion ne représente que le futur roi marchant sous le dais, placé au centre, entouré des huit Capitouls, tandis que, sur tout le haut de la miniature, comme une frise, figurent les huit blasons des Capitouls en exercice.

Le second document, toujours dans l'ordre chronologique, figure l'entrée de Charles VII à Toulouse, accompagné de Louis II, dauphin de Viennois, le 8 juin 1442.<sup>9</sup> Mais, de même d'ailleurs que pour l'entrée de Charles VII le 26 février 1443,<sup>10</sup> aucune chronique n'a été conservée de ces événements, alors que, si la seconde n'a plus de représentation connue, probablement depuis la Révolution, la première a conservé sa miniature, exécutée également par Guiraud Salas, dans les *Annales Manuscrites*.

Le quatrième document a trait à l'entrée du dauphin Louis II et de Marie d'Anjou à Toulouse, juste après celle de Charles VII, le 12 mars 1443.<sup>11</sup> La relation de cette entrée est très brève et occulte toute participation de musiciens. On y apprend seulement que

8 *Les Capitouls de 1438–1439 et l'entrée de Louis II, dauphin de Viennois*, miniature exécutée par Giraud Salas (encore Guiraud de Sales ou Salles, dates de vie et mort inconnues). *Annales Manuscrites*, Chronique 133, vélin 0,410 x 0,271 m (Archives Municipales de Toulouse).

9 *Les Capitouls de 1441–1442 avec l'entrée de Charles VII, roi de France, et de Louis II, dauphin de Viennois*, miniature déclarée anonyme ou attribuée à Guiraud Salas. *Annales Manuscrites*, Chronique 136, vélin 0,406 x 0,274 m (Archives Municipales de Toulouse).

10 Entrée de Charles VII à Toulouse en 1443, probablement représentée dans les *Annales Manuscrites* mais aujourd'hui disparue.

11 *Les Capitouls de 1442–1443–1444 avec l'entrée de Louis II, dauphin de Viennois, et de Marie d'Anjou, reine de France*, miniature exécutée par Antonio Contarini (dates de vie et mort inconnues). *Annales Manuscrites*, Chronique 137, vélin 0,417 x 0,273 m (Archives Municipales de Toulouse). Cette miniature a été copiée par Jean-Pierre Rivalz, en 1684.

le dauphin son fils, la portoit en croupe sur un cheval blanc, sous un dais aux armes de France et d'Anjou, soutenu par les Capitouls. Elle étoit vêtue d'une robe bleue doublée d'hermines & coiffée d'une espèce de toile ou de gaze blanche rehaussée des deux côtés, & faisant comme un croissant sur le front.

Avec le XVI<sup>e</sup> siècle, nous entrons dans une ère beaucoup plus prolixe pour ce qui est des relations des entrées, désormais très détaillées, longues et précises. Tout d'abord, il y a celle qui commente l'entrée du dauphin de Viennois François II, le 30 juillet 1533 et qui fut représentée par les deux frères lyonnais Cosme et Charles Pingault dont on sait seulement qu'ils travaillaient pour les Capitouls en 1534 et 1535.<sup>12</sup> La relation de cette entrée ne mentionne pas les musiciens des Capitouls, mais de nombreux fifres et trompettes:

Tant de gens de Métier que autres particuliers de ladite ville, avec leur Capitaine, tant général que particulier, Sergens de bande, *tabourins, de force fifres* et enseignes, de deux cens en deux cens [...].  
Après marchoient les Nobles, *les trompettes* au-devant [...] Après marchoient *les trompettes du Roy*.

Cependant, on sait que cette entrée fut "solennelle. Les Capitouls lui présentèrent le dais qu'il refusa; et ils lui firent cortège à cheval, au nombre de quatre. Les rues par où il passa étoient tapissées, et on y avoit élevé divers arcs de triomphe". Comment imaginer alors que les musiciens municipaux et les ménétriers des Capitouls n'aient pas été présents, alors que quelques jours auparavant, pour l'entrée d'Anne de Montmorency, gouverneur du Languedoc, le 27 juillet, les Capitouls sont suivis de leurs musiciens:

Quatre desdits seigneurs Capitouls, accompagnez de Me François Bertrand, Docteur; Guillaume Peilicier, Licencier; Pierre Salamonis, Notaire et Greffier de ladite ville; et Bertrand de Come, aussi Notaire et Contrôleur d'icelle, le Verguier, *Trompettes et Hautbois, dits Ménestriers*.

La miniature de cette entrée du dauphin à Toulouse ne fait aucune référence à une quelconque animation musicale. On y voit seulement ce qui semble constituer la norme graphique de ce type d'événements: le dauphin marchant à cheval sous le dais porté par les Capitouls.

Le document suivant, le sixième par ordre chronologique, a trait à l'entrée de François Ier à Toulouse le 1er août 1533.<sup>13</sup> Si la chronique de celle de son fils, deux jours avant, est brève et assez peu explicite, il n'en va pas de même pour celle-ci. La relation de cette entrée est très longue et très détaillée et on y trouve la confirmation que les musiciens, et pas seulement les ménétriers, étaient présents à de nombreux endroits des diverses processions et à divers stades de la fête. Tout d'abord, suivant immédiatement le "Verguier avec la Verge d'argent" viennent les "*trompettes et hautbois*". Puis, "après marchoient les gens de pied par ordre de sept à sept, tous accouîtrez de velours, satin et taffetas, déchiquetez de couleur avisées, avec leurs Capitaines, Porte-Enseignes, Sergens de bande, *fifres et tabourins de Suisse* [...]. Après ont marché les Nobles de la Ville [...] les *trompettes* avecque l'*Enseigne* et l'*Estendard*". Après quoi, les Capitouls présentent le dais au roi:

Ce fait lesdits Capitouls ont présenté le poèle audit Seigneur Roy [...] et iceluy ont porté à huit bâtons à pied, et têtes nuës, accompagnez de deux Assesseurs, Syndic, Notaire et Greffier, Verguier, *Trompettes et Hautbois*.

<sup>12</sup> *Les Capitouls de 1532–1533 avec l'entrée de François II, Dauphin de Viennois*, miniature exécutée par les frères Cosme et Charles Pingault (dates de vie et mort inconnues). *Annales Manuscrites* livre II, Chronique 210–1, vélin 0,471 x 0,308 m (Archives Municipales de Toulouse).

<sup>13</sup> *Entrée de François Ier à Toulouse*, eau forte, gravé par Sébastien Le Clerc d'après le dessin de Jean-Pierre Rivalz (1625–1706). 0,081 x 0,176 m (Musée Paul Dupuy, Toulouse). La miniature originale des frères Cosme et Charles Pingault a été détruite en 1793.

La miniature originale de cette entrée a été détruite en 1793. Elle avait été peinte dans les *Annales* par Cosme et Charles Pingault. Mais, heureusement, avant cette destruction, Jean-Pierre Rivalz (1625–1706, peintre des Capitouls de 1674 à 1688) en a proposé un dessin qui fut gravé par Sébastien Le Clerc. Cette miniature est intéressante car, pour une fois, elle situe la scène de l'entrée dans le contexte urbain. On y voit une partie du cortège (à pied et à cheval) qui précède le dais, le roi à cheval sous le dais porté par les huit Capitouls, bien sûr, mais aussi deux tribunes où est massée la foule de l'élite toulousaine de l'époque. Cependant, alors que les musiciens sont nombreux dans la relation des *Annales Manuscrites* de Germain La Faille, ils sont totalement absents ici.

Le septième document relatif à l'entrée de la reine Éléonore d'Autriche,<sup>14</sup> le lendemain 2 août 1533, dont l'original a disparu mais qui a été publié dans l'*Histoire générale de Languedoc*<sup>15</sup> grâce à une gravure de Hortemels d'après un dessin de Jean-Baptiste Despax, ne figure également aucun musicien. D'autre part, il n'existe pas de relation détaillée de cette entrée. Mais on lit, selon La Faille, dans le *Journal* de Brusaud, que “luy furent faits les mêmes honneurs qu'au Roy”.

En 1551, une miniature figure les Capitouls avec le connétable de France Anne de Montmorency et le garde des Sceaux Jean Bertrandi.<sup>16</sup> Elle est exécutée par Jean Faguelin, dont on n'a pas de biographie précise, mais qui fut actif de 1550 à 1564 et fut peintre de l'Hôtel de Ville en 1551, 1553, et de 1556 à 1561. Aucune chronique de cette visite n'a été conservée. On y voit seulement, au centre, les deux dignitaires à cheval avec, en fond, un paysage de montagnes et une route sinuuse, les huit Capitouls formant deux rangs de quatre de part et d'autre et en premier plan.

Dans l'ordre chronologique toujours, le huitième document figure l'entrée de Louis XIII en 1632<sup>17</sup> par la porte Narbonnaise (Chronique 304 des *Annales Manuscrites*) par Jean Chalette (vers 1581–1644), peintre officiel de l'Hôtel de Ville de 1611 à 1644 (fig. 1). La chronique de cette entrée n'est pas très détaillée. Dix ans plus tôt, en 1622, Louis XIII avait été accueilli à Toulouse avec tout le protocole classique des entrées royales. Et la chronique de 1622, même si elle n'est pas complète (elle omet une fois encore la participation ménétrière), mentionne néanmoins les trompettes venant après le Lieutenant des Suisses de la Garde, les tambours après les Mousquetaires, de même que la Compagnie des Chevaux Légers du roi était présente avec ses trompettes et timbales. En 1632, l'entrée de Louis XIII se déroule dans un contexte politique tendu, qui doit régler la révolte dont le duc de Montmorency a pris la tête. Louis XIII vient donc à Toulouse pour juger Montmorency, l'exécuter et mater la rébellion de l'aristocratie locale. Le roi arrive le 22 octobre mais a prévenu que “les Majestés refusent qu'on leur fit aucune entrée”. Néanmoins, les Capitouls (politiquement du côté de Montmorency) vont au devant de Louis

14 Entrée d'Éléonore d'Autriche, femme du roi François Ier, dans Toulouse en 1533. Publié dans *Histoire Générale de Languedoc*, tome IV, Dom Vaissète et Dom Devic, Toulouse: Privat, 1877. L'original des frères Cosme et Charles Pingault, correspondant à la Chronique 211 des *Annales Manuscrites* de Toulouse, a disparu.

15 *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives, par Dom Cl. de Vic et Dom J. Vaissète, religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Edition accompagnée de dissertations et notes nouvelles contenant le recueil des inscriptions de la province, antiques et du Moyen âge, des planches, des cartes géographiques et des monuments, publiée sous la direction de M. Edouard Dulauvier, membre de l'Institut... continuée jusqu'en 1790 par M. Ernest Roschach.* Toulouse: Privat, 1872–1892, 15 vol.

16 *Les Capitouls de 1551 avec le connétable de France Anne de Montmorency et le garde des Sceaux Jean Bertrandi*, miniature exécutée par Jean Faguelin (dates de vie et mort inconnues). *Annales Manuscrites*, numéro de chronique et dimensions non communiqués (Archives Municipales de Toulouse).

17 *L'entrée de Louis XIII à Toulouse en 1632 par la Porte Narbonnaise*, miniature de Jean Chalette (vers 1581–1644). *Annales Manuscrites*, Chronique 304, détail supérieur gauche, vélin, dimensions non connues (Archives Municipales de Toulouse).



1. Jean Chalette, *L'entrée de Louis XIII à Toulouse en 1632 par la porte Narbonnaise*. Annales manuscrites, Archives Municipales de Toulouse. – Photo: Patrick Lasseube

XIII. Selon quel protocole se déroule cette entrée? La chronique est plutôt évasive. Aucune mention de participation musicale n'y est portée. Dans son tableau, Jean Chalette a seulement peint, dans la partie gauche, deux joueurs de trompette à cheval.

En 1659, Antoine Durand (1611–1680) peint *L'entrée de Louis XIV avec les Capitouls de 1658-59*.<sup>18</sup> Nous ne disposons pas de cette œuvre qui fut peinte dans les *Annales Manuscrites* (Chronique 311), puis déchirée avant d'être rachetée en 1844 avec la collection Béguillet. Mais le catalogue d'exposition *L'Age d'or de la peinture toulousaine* (Paris, Musée de l'Orangerie, avril-mai 1947) en fournit une notice très détaillée. On peut faire confiance à l'exhaustivité de l'analyse de son rédacteur, le célèbre Robert Mesuret, qui, pour le tableau de la procession des Corps Saints (que je me propose d'étudier plus loin), mentionne la présence des hautbois de la Couble des Capitouls. Par contre, dans cette entrée de Louis XIV, pas de musiciens. Voici la description du tableau selon la notice:

A droite, dans un carrosse, le duc d'Anjou, la reine-mère et, à la portière, le roi, qui prête serment sur un missel présenté par le chef du Consistoire, agenouillé ainsi que ses collègues. Dans l'embrasure de la porte de l'Isle, un cartel: Premyere Entrée du Roy Louis XIII, Le XIII Octobre 1659. Au bas, les blasons décrits par Roschach [...]

(et les inscriptions concernant les noms des huit Capitouls). A cette époque, non seulement on recevait les grands personnages de l'Etat et les rois avec tous les honneurs dûs à leur rang et en

18 *Entrée de Louis XIV le 14 octobre 1659*, miniature exécutée par Antoine Durand (1611–1680). *Annales Manuscrites*, Chronique 311, vélin, dimensions non connues (Archives Municipales de Toulouse).

organisant des fêtes somptueuses, mais la Couble des Hautbois des Capitouls, qui parvenait à sa configuration définitive, était considérée comme la “meilleure de France” et s’apprêtait à jouer un an plus tard au mariage de Louis XIV. En 1658, lorsque le prince de Conti fait son entrée à Toulouse, les hautbois municipaux sont là pour l'accueillir. On apprend à cette occasion que “les Capitouls avaient renouvelé tous les uniformes de leur escorte; les trompettes portaient des ca-saques de velours, les officiers du guet et les hautbois, de brillantes écharpes armoiriées, et l'écusson de la Ville, en broderie d'or, resplendissait sur le damas rouge des étendards”. De la sorte, le “cortège était égayé par la musique des hautbois” (Roschach 1876). En 1659, Louis XIV, qui fait son entrée dans un contexte politique assez délicat, refuse tout protocole. A l'archevêque de Narbonne, François Fouquet, qui l'interroge, le secrétaire d'Etat de La Vrillière répond que le roi “ne voulait pas d'autres devoirs des Etats que ceux que l'assemblée lui rendrait à Toulouse après son arrivée, qu'il refusait toute députation des villes hors de chez elles et défendait à ses maréchaux des logis et fourriers de déloger les députés”. Mais, malgré ses vœux, une bonne partie du protocole fut respectée, avec notamment l'exécution d'un *Te Deum* à la cathédrale Saint-Etienne, par la musique métropolitaine. Les hautbois des Capitouls furent-ils présents? C'est fort probable, mais personne, ni la chronique, ni le peintre, n'y fait allusion.

En 1667, le 17 novembre, est organisée une fête officielle pour la pose de la première pierre de l'Ecluse de l'Embouchure qui marque la jonction du Canal du Midi et de la Garonne. Pour l'occasion, on a frappé une médaille de bronze, distribuée en quantité “au peuple” lors de la cérémonie. La chronique précise “qu'on en donna partout et qu'il en fut même envoyé aux pays étrangers pour perpétuer au loin le souvenir de ce grand événement”. D'autre part, on sait que cette fête fut très importante, avec l'ensemble des Capitouls (la chronique ne dit pas, une fois de plus, si leurs musiciens étaient présents), au “bruit des tambours et de la mousqueterie”. Mais cette médaille ne livre aucun renseignement sur une quelconque animation musicale. Elle représente d'un côté un buste cuirassé et drapé, tête laurée de Louis XIV avec la devise “*Undarum terraeque potens atque arbiter orbis*” et de l'autre une vue “d'oiseau” de Toulouse, avec la devise “*Tolosa utriusque maris emporium, 1667*”. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une représentation documentaire, mais au contraire d'une œuvre allégorique (Delorme 1895).

En 1687 est peint par Jean de Troy (1638–1691) un tableau intitulé *La visite des Capitouls de 1686–1687 à Jean Baptiste Colbert de Villacerf, archevêque de Toulouse*. Ce tableau,<sup>19</sup> conservé au Musée Wellington à Londres, figure donc une réception officielle dont on n'a aucune trace écrite. Sous une terrasse abritant un peu plus d'une dizaine de personnes, se tiennent les huit Capitouls à cheval, sans escorte de hautbois, mais précédés de deux trompettes à cheval que l'on distingue en arrière-plan en bas à droite du tableau. Rien de très significatif, donc.

Au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Les Capitouls de 1701 avec l'entrée du Duc de Bourgogne et du Duc de Berry* sont représentés par Jean II Michel (1659–1709), peintre officiel de l'Hôtel de Ville de 1694 à 1703 (fig. 2).<sup>20</sup> On dispose d'une chronique extrêmement précise, sans doute l'une des plus détaillées et l'une des plus complètes de toutes les fêtes officielles toulousaines d'Ancien Régime. Cette entrée, qui fut célébrée avec une magnificence extraordinaire, qui endetta lourdement la Ville de Toulouse, fit intervenir un très grand nombre de musiciens, à des stades différents et pendant toute la durée de la fête (plusieurs jours). Pour accueillir les princes,

19 *La Visite des Capitouls de 1686–1687 à Jean-Baptiste Colbert de Villacerf, archevêque de Toulouse*, huile sur toile exécuté par Jean de Troy (1638–1691). 0,94 x 1,32 m (Musée Wellington, Londres).

20 *Les Capitouls de 1701 avec l'entrée du duc de Bourgogne et du duc de Berry*, huile sur velin marouflé sur toile exécuté par Jean II Michel (1659–1709). Provenance: deux pages arrachées aux *Annales Manuscrites* en 1793, 0,485 x 0,715 m (Musée des Augustins, Toulouse, 49–6–7).



2. Jean II Michel, *Les Capitouls de 1701 avec l'entrée du Duc de Bourgogne et du Duc de Berry*. Toulouse, Musée des Augustins, 49–6–7. – Photo: Patrick Lasseube

il fut constitué huit compagnies de cent hommes, chacune choisie dans les huit capitoulats de Toulouse. Or, chaque compagnie possédait un fifre et deux tambours. Certaines de ces compagnies possédaient, de surcroît, des trompettes. Le Corps des Marchands qui ne manquait pas d'affirmer publiquement sa force, sa richesse, sa puissance, son influence sur la vie publique et politique (les Capitouls en sont directement issus), leva parmi les garçons de boutique quatre compagnies qui possédaient chacune quatre tambours et quatre fifres. On note sur le parcours de la procession la présence de joueurs de violons, de flûtes et de hautbois. Les hautbois de la Couble des Capitouls sont, bien entendu, présents; ainsi que la “musique des princes” sans que l'on ait, toutefois, davantage de précisions. Jean II Michel a-t-il cherché à représenter toute cette profusion festive et musicale? Non: il n'a peint (sans doute à leur demande) que les personnalités municipales et les princes. Là, la démonstration d'un très grand décalage entre la relation écrite (qui est peut-être elle-même non exhaustive) et le rendu iconographique (qui efface totalement la présence musicale) est particulièrement évidente.

Un an auparavant (vers 1700), Jean II Michel a exécuté une œuvre d'un immense intérêt documentaire pour nous: il s'agit de *La procession des Corps Saints*, tableau déposé au Musée Paul Dupuy (fig. 3).<sup>21</sup> Pourquoi un tel intérêt documentaire? Parce qu'il s'agit de l'unique représentation de la Couble des Hautbois des Capitouls sur plus de trois siècles de son histoire! La procession des Corps Saints avait lieu tous les ans, le 17 mai, pour commémorer la victoire des

21 *La procession des Corps Saints*, huile sur toile exécuté par Jean II Michel (1659–1709) vers 1700. 0,185 x 0,690 m (Musée des Augustins, Toulouse).



3. Jean II Michel, *La procession des Corps Saints* (vers 1700). Toulouse, Musée Paul Dupuy, D 55-8-2. – Photo: David Thélier

catholiques sur les protestants en 1562. Elle était appelée “Fête de la Délivrance”. Elle ne fut peinte qu'une seule fois cependant sur environ deux siècles d'existence. Elle passait pour la plus grande procession annuelle. Elle était à la fois religieuse et politique: on y trouvait très imbriqués, comme dans toutes les grandes processions religieuses urbaines d'Ancien Régime, le pouvoir ecclésiastique, les autorités municipales, les parlementaires, les universitaires, les représentants du pouvoir royal, de l'Armée, etc. Au centre du cortège, on distingue très nettement la Couble des Hautbois des Capitouls, que viennent renforcer pour l'occasion les trompettes de la ville (fig. 4, détail). Nous avons ici la preuve que cet artiste officiel de l'Hôtel de Ville peignait sur commande des sujets sans doute composés par ses employeurs de façon extrêmement précise. Dans le cas d'une entrée, les ménétriers, forcément présents, n'ont aucunement besoin de figurer sur l'immortalisation officielle de l'événement: la peinture doit alors figurer les magistrats municipaux dans des attitudes convenues d'humilité et d'obéissance à leur souverain, mais doit aussi illustrer leur noblesse (les blasons sont très systématiquement représentés) et leur autorité. Par contre, dans la peinture du rituel processionnel, l'artiste se place dans un tout autre état d'esprit. Il cherche, du mieux qu'il peut, à rendre compte de l'extraordinaire linéarité processionnelle, de cette succession de participants savamment réglée selon des usages protocolaires et politiques immuables. En “photographiant” le cortège, le peintre immortalise l'ordre social et politique à travers tout un ensemble de préséances extrêmement précises et compliquées. C'est cela qu'on lui demande de restituer dans son intégralité. Si les processions sont si intéressantes de notre point de vue, c'est qu'une bonne représentation de procession, dans toute sa longueur, ne peut tronquer cette linéarité et gommer la présence musicale et ménétrière. Les exemples d'iconographie processionnelle que j'ai pu recenser ailleurs qu'à Toulouse sont presque toujours pertinents du point de vue de l'iconographie ménétrière. Malheureusement ce type de documents reste rare, malgré une profusion festive (et donc processionnelle) impressionnante.

Le document dont je propose maintenant l'examen est *La Place du Capitole et la décoration que l'on éleva pour le feu d'artifice tiré pour célébrer le retour du Parlement*, tableau signé de Moretti (aucune indication de biographie) et peint en 1775 (fig. 5).<sup>22</sup> L'intérêt de ce tableau est

22 *La Place du Capitole et la décoration que l'on éleva pour le feu d'artifice tiré pour célébrer le retour du Parlement*, gouache exécutée par Moretti (prénom, dates de vie et mort inconnus) en 1775. 0,435 x 0,610 m (collection particulière).



4. Jean II Michel, *La procession des Corps Saints*, détail (les hautbois de la Couble des Capitouls de Toulouse, secondés par les trompettes de la Ville). – Photo: David Thélier

d'évoquer d'une façon très différente et très inhabituelle l'exubérance festive qui s'empara de Toulouse à l'occasion du rétablissement du Parlement en 1775. Ici, plus de linéarité, de composition convenue, d'attitudes figées: on y voit au contraire, autour du symbole du pouvoir et de l'autorité (l'édifice élevé pour le feu d'artifice et symbolisant le Parlement), une foule désordonnée, vive, envahissant l'espace dans une série de mouvements désynchronisés. Cependant, malgré cela, la présence musicale est totalement occultée. Là aussi, nous disposons d'une chronique extrêmement complète. Peut-être parce que cette fête fut exceptionnellement longue et dura plus d'un mois et demi, du 8 mars au 29 avril 1775! Bien entendu, sa relation, qui couvre un mois et demi de festivités, fait très fréquemment référence aux musiciens, de toutes sortes, qui intervinrent à cette occasion: on y trouve tout d'abord la "fanfare" de la Basoche, puis les "fanfares et tambours" des étudiants, les "timbales et les trompettes de la cavalcade des Artisans", le "bruit des tambours et de la mousqueterie", les "danseurs sur cordes", "divers orchestres pour faire danser le Peuple", les hautbois et tambours pour animer la danse toute la journée autour du feu d'artifice (ils sont curieusement absents de la peinture de Moretti), enfin un "grand nombre de musiciens" pour précéder les quelque trois cents négociants du Corps des Marchands. Certes une telle profusion festive, alliée à un étirement temporel aussi important, est difficile à représenter. Mais l'on constatera une fois de plus que les choix du peintre, pourtant différents cette fois-ci, au moins dans la composition de l'œuvre, ne se portent pas sur la figuration de l'animation musicale, ménétrière ou non.

Les deux derniers documents que je souhaiterais examiner ne sont pas contemporains d'événements historiques précis. Le premier est une huile sur toile (de dimensions inconnues), œuvre anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle, représentant une *Procession de la Vierge Noire au feu de la Saint-Michel*. Ce tableau,<sup>23</sup> exposé à l'église de la Daurade à Toulouse, figure donc un événement religieux assez fréquent, de même qu'il ne fait aucune mention de musiciens (on y voit essentiellement la

23 *Procession de la Vierge Noire au feu de la Saint-Michel*, huile sur toile, anonyme, Toulouse, XVII<sup>e</sup> siècle. Dimensions inconnues (église de la Daurade, Toulouse).



5. Moretti, *La Place du Capitole et la décoration que l'on éleva pour le feu d'artifice tiré pour célébrer le retour du Parlement* (1775). Collection particulière. – Photo: Patrick Lasseube

Vierge Noire, en gros plan, portée par des religieux). Le second document est assez curieux. Il figure *L'Entrée des Carmes à Toulouse le 30 septembre 1265*. Ce tableau anonyme (fig. 6),<sup>24</sup> daté de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, déposé dans la sacristie de l'église de Seysses (Haute-Garonne), s'est apparemment inspiré d'une gravure guère plus ancienne. Comme le précédent, il ne présente aucune trace d'animation musicale. Peut-être cela est-il normal, dans la mesure où il n'existe pas de relation historique de cette procession. Cependant, ce tableau, qui figure un événement lointain dans le temps, a été peint selon une conception contemporaine de la grande procession religieuse de type officiel et politique. Or, on sait que, dans de tels cas, l'Eglise n'hésitait pas à recourir à l'animation musicale pour rehausser le prestige de ces démonstrations publiques. C'est le cas des grandes processions de la Pentecôte, de l'Assomption, de la Délivrance de la Ville, etc., où il était de coutume que les hautbois des Capitouls interviennent. Lors de la procession de la Fête-Dieu, en 1752, ce sont les grenadiers qui furent requis, marchant "tambour battant" devant le dais. Hors de la hiérarchie catholique, les confréries de Pénitents n'étaient pas en reste non plus. En 1752, toujours, une procession des Pénitents Gris eut lieu au son de "la

24 *L'entrée des Carmes à Toulouse en 1265*, huile sur toile, peinture rétrospective (première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) et anonyme de l'entrée des Carmes à Toulouse le 30 septembre 1265. 2,75 x 2,20 m (église de Seysses, Haute-Garonne). Il semble que ce tableau ait été peint à partir d'une gravure pas beaucoup plus ancienne.



6. Anonyme, *L'entrée des Carmes à Toulouse en 1265* (1<sup>re</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle). Sacristie de l'église de Seysses, Haute-Garonne. – Photo: Patrick Lasseube

Symphonie de Messieurs de la Marine, consistant en un basson, deux ou trois hautbois et deux cors de chasse qui jouaient à l’alternative avec les timbales”. En 1760, l’Archiconfrérie du Très Saint-Sacrement organisa une procession au “bruit des fanfares, trompettes, hautbois, clairons et tambours de la ville”. On voit donc que, si la présence de musiciens dans une procession religieuse n’est pas certaine *a priori*, elle est néanmoins fortement probable. Quoi qu’il en soit, une fois de plus, ce document en occulte totalement la mention.

Si l’on essaie de dresser un bilan de cette mise en parallèle de l’écrit et de l’image, on s’aperçoit que nous sommes confrontés à deux types de situations induites par la nature même des documents.

D’un côté, nous sommes en présence de documents iconographiques qui correspondent à des événements précis, qui nous sont connus par des relations écrites, plus ou moins précises et détaillées. Hormis les deux dernières processions religieuses —celle de la Vierge Noire et de l’entrée des Carmes en 1265—, nous avons établi un corpus de quinze documents pour lesquels existent dix relations écrites. Or, sur ces dix chroniques, seules six mentionnent la présence de musiciens, ménétriers ou non.

Par ailleurs, toujours dans ce corpus, les 14 documents iconographiques connus à ce jour sont très peu soucieux de rendre compte de l’animation musicale. Seuls trois d’entre eux figurent des musiciens: deux suggèrent des joueurs de trompettes très marginalisés dans la composition de l’image, un seul représente les ménétriers hautboïstes des Capitouls et les trompettes de la ville de façon centrale et réaliste!

Autant dire que la moisson est faible. D'une part, l'iconographie occulte très souvent toute participation musicale et ménétrière. D'autre part, l'indigence documentaire des chroniques est forte, soit qu'elles n'existent pas ou n'ont pas été conservées, soit qu'elles sont très peu détaillées et passent souvent sous silence l'aspect musical. Il faut bien l'admettre, les documents qui permettent de mettre en regard une chronique détaillée et exhaustive et un traitement iconographique n'occultant pas, ni l'un ni l'autre, la participation musicale et ménétrière, sont très rares.

Si l'on étendait cette petite étude comparative à l'ensemble du domaine français, on arriverait inexorablement au paradoxe suivant. La musique ménétrière est présente dans tout un ensemble de circonstances, et les élites sociales et politiques s'identifient longtemps à son image. L'iconographie musicale, en France, est très importante depuis le Moyen-Age jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et malgré cela, on constate l'absence d'une iconographie relative à la pratique sociale, communautaire, fonctionnelle de la musique ou bien, lorsque cette iconographie existe, la marginalisation de la musique ménétrière.

Cette constatation ne peut qu'amener des interrogations.

Ce refus de peindre la pratique musicale fonctionnelle des ménétriers est-il à interpréter comme un parti pris systématique de non-représentation de "l'art mécanique" (mercantile) de ces musiciens?

D'autre part, lorsque l'on pense à l'abondance de l'iconographie musicale ménétrière dans les Flandres et les pays germaniques, n'est-il pas pertinent de relier l'absence d'iconographie ménétrière française à une nouvelle orientation qui se dessine dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup>, mais surtout au XVII<sup>e</sup> siècle et qui est celle de l'académisme culturel, esthétique? Ce phénomène, qui est également politique (toutes les académies sont royales et contribuent au rayonnement international de la cour de Louis XIV) prend une importance toute particulière en France, se répand et s'impose comme la nouvelle orthodoxie, grâce au renforcement politique de la centralisation.

Mais au-delà de la marginalisation sociale, esthétique, musicale qui frappe cette communauté instrumentale à partir du XVII<sup>e</sup> siècle en France (et qui est donc perceptible dans l'absence d'iconographie), on est en droit de se demander jusqu'à quel point on ne se trouve pas en présence d'un phénomène assez curieux d'auto-marginalisation de la part des ménétriers. Je ne voudrais pas ici outrepasser le cadre de mon propos mais j'ai pu montrer ailleurs<sup>25</sup> comment, dès la charnière du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles, les ménétriers français optent pour un choix organologique général qui induit presque totalement la monodie et combien ce choix semble les prédisposer à une marginalité certaine. Ceci dit, on peut aussi retourner le problème et se demander si ce n'est pas l'inverse, si les ménétriers, êtres fondamentalement marginaux, ne se sont pas exclus d'eux-mêmes de ce qui semblait devenir la norme musicale. Dans quelle mesure n'y a-t-il pas une attitude fondamentalement ménétrière qui consisterait en une différenciation consciente, permanente, publique, en une auto-exclusion, en une auto-marginalisation? André Schaeffner, qui pose ouvertement la question, reprend d'abord une observation d'André Pirro, musicologue médiéviste français, concernant le personnage médiéval du ménestrel. Selon Pirro, celui-ci s'efforce

d'attirer les regards par quelque singularité, tondu lorsque les cheveux longs sont à la mode, barbu quand les élégants sont rasés. Souvent, comme le mime antique, il est revêtu d'une tunique bariolée; par cela encore il est différent des honnêtes gens.<sup>26</sup>

25 Charles-Dominique 1994<sup>b</sup>, 3<sup>ème</sup> partie "Grandeur et misère de la Ménestrandise".

26 Au sujet de la marginalité des jongleurs et des ménestrels de cour et de la relation entre cette marginalité et leurs costumes, voir Pastoureau 1993.

A la suite de quoi, André Schaeffner poursuit, “en comparatiste plus qu’en historien”:

Voilà qui nous rapproche de la conduite de certains individus, musiciens ou non, qui, en des civilisations étudiées par l’ethnographie, font tout à l’envers de ce qui se fait ordinairement, dont les moindres gestes et l’habillement sont le contraire de ceux considérés comme normaux. [Schaeffner 1980: 69–70]

Je dois dire que, comme tout le monde, j’ai moi-même rencontré ce type de comportement au cours de certaines enquêtes ethnomusicologiques, lorsque les musiciens abordent le récit de leurs conduites extravagantes, de leurs acrobaties musicales époustouflantes, de leurs exploits de grands consommateurs d’alcool, à tel point qu’ils se placent souvent à la limite de la situation de non-jeu et donc d’exclusion. Si l’on se penche sur les causes de cette marginalité ménétrière, sous l’Ancien Régime, dont l’iconographie est un extraordinaire révélateur, on peut se demander dans quelle mesure les ménétriers n’ont pas été les victimes d’un dualisme esthétique qui portait en lui les germes d’une normalité exclusive.

Je concluerai donc avec André Schaeffner qui, au terme d’un brillant essai sur la musique instrumentale, déclare:

Il n’est pas dit qu’à toute époque la musique n’ait pas eu ses bouffons. Des points d’histoire s’expliquent par la présence, à ses côtés, d’une réplique d’elle-même, parodie dérisoire, sans doute nécessaire, dont en tout cas elle a tiré partie. Peut-être aucun art ne s’est autant inspiré, et avec plus de sérieux, de sa propre caricature. [*ibidem*: 70-1]

## Bibliographie

Bec, Pierre

- 1992 *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age.* Paris: Klincksieck.
- 1996 *La Cornemuse. Sens et histoire de ses désignations.* Toulouse: Conservatoire Occitan. "Isatis", Cahiers d'ethnomusicologie régionale.

Braudel, Fernand

- 1986 *L'Identité de la France. Espace et histoire.* Paris: Arthaud-Flammarion.

Charles-Dominique, Luc

- 1984 *800 ans de musique populaire à Toulouse.* [Catalogue d'exposition]. Toulouse: Conservatoire Occitan.
- 1986 *La Corporation des ménétriers de Toulouse.* Toulouse: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme de L'EHESS.
- 1989 "Mercenaire, charron, ménétrier, poète: Auger Gaillard de Rabastens (1520–1595)." *Pastel* 1: 10–3.
- 1994<sup>a</sup> "Du jongleur au ménétrier. Evolution du statut social des instrumentistes médiévaux." *L'Instrument de musique médiévale à cordes.* Actes du colloque de Royaumont, juillet 1994. A paraître chez Créaphis, Collection Rencontres de Royaumont.
- 1994<sup>b</sup> *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime.* Paris: Klincksieck.
- 1995 "La Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse. Rôle emblématique, fonction sociale et histoire d'un orchestre communal de musique ménétrière." *La Musique dans le Midi de la France 1 (XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles).* Paris: Académie Musicale de Villecroze-Klincksieck: 43–57.
- 1996 "La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français." *Cahiers de musiques traditionnelles* 9: 275–88.

Clouzot, Martine

- 1995 *Le Musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle.* Thèse de doctorat. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval.

Delorme

- 1895 "Pose de la première pierre de l'Ecluse de l'Embouchure à Toulouse d'après une médaille inédite." *Bulletin de la Société Archéologique du Midi* 15–16 (n.s.): 198–201.

*Histoire générale*

- 1872–92 *Histoire générale de Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives, par Dom Cl. de Vic et Dom J. Vaissette, religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Edition accompagnée de dissertations et notes nouvelles contenant le recueil des inscriptions de la province, antiques et du Moyen âge, des planches, des cartes géographiques et des monuments, publiée sous la direction de M. Edouard Dulauvier, membre de l'Institut [...] continuée jusqu'en 1790 par M. Ernest Roschach.* 15 vol. Toulouse: Privat.

La Faille, Germain

- 1687 *Annales de la ville de Toulouse depuis la réunion de la comté de Toulouse à la couronne [de 1271 à 1514], avec un abrégé de l'ancienne histoire de cette ville et recueil de divers titres et actes pour servir de preuves ou d'éclaircissements à ces Annales.* Toulouse: G.-L. Colomiez.
- 1701 *Seconde partie contenant les Annales de la ville de Toulouse, depuis l'an 1515 jusqu'en 1610, avec les preuves.* Toulouse: G.-L. Colomiez.

Le Goff, Jacques

- 1988 *Histoire et mémoire.* Paris: Gallimard.

Mabru, Lothaire

- 1995 *Du fifre au violon. Introduction à une ethnologie du corps dans la musique.* Thèse de docteurat. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Mesuret, Robert

- 1947 *L'Age d'or de la peinture toulousaine.* [Catalogue d'exposition]. Paris: Musée de l'Orangerie.

*Luc Charles-Dominique*

*Toulouse*

1956      *Les miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790.* [Catalogue d'exposition]. Toulouse: Musée Paul Dupuy.

Nègre, Ernest  
1970      *Auger Gaillard. Œuvres complètes.* Albi: PUF-IEO.

Pastoureau, Michel  
1993      *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés.* Paris: Beauchesne.

Roschach, Ernest  
1876      *Etudes historiques sur la province de Languedoc depuis la régence d'Anne d'Autriche jusqu'à la création des départements (1643–1796).* *Histoire Générale* t. XIII.

1891      *Inventaire des archives communales antérieures à 1790.* T. 1, Série AA, n° 1 à 60.

Schaeffner, André  
1980      "Instruments de musique et musique d'instruments." *Essais de musicologie et autres fantaisies.* Paris: Le Sycomore: 69–70.

# Max Klinger und das Bild des Komponisten\*

Helmut Loos

Die vielfältigen Verbindungen zwischen bildender Kunst und Musik sind immer wieder auch an einzelnen Persönlichkeiten sichtbar geworden. Nicht zuletzt Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks inspirierte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Experimente und Theorien synästhetischer Art, an denen Künstler aus allen Bereichen beteiligt waren. Ein bekanntes Beispiel ist Max Klinger, sein Leben und sein Schaffen sind in mannigfacher Weise von der Musik geprägt.<sup>1</sup>

Leipzig war der zentrale Ort im Leben Klingers: Geburtsort (1857) und Stätte der Kindheit; hier verbrachte er die ersten 18 Jahre seines Lebens. Nach einem ersten Studienjahr an der Berliner Kunstakademie 1875 absolvierte er seinen Militärdienst 1876/77 wieder in Leipzig. Nach Studien in Karlsruhe, Brüssel und Paris lebte er 1888 bis 1893 in Rom, blieb aber Leipzig stets verbunden und fand hier seinen ständigen Wohnsitz. Vielfach ausgezeichnet und geschätzt wurde er 1897 zum Professor an der Akademie der graphischen Künste zu Leipzig ernannt, wo er 1920 starb (Vogel 1924). Persönliche Verbindungen unterhielt Klinger weniger zu Fachkollegen wie Arnold Böcklin, als vielmehr zu Musikern wie Johannes Brahms, den er bereits 1880 kennenlernte, Max Reger, den er noch 1916 auf dem Totenbett zeichnete (*Abb. 1*), und Richard Strauss. Die Hinwendung zur Musik kennzeichnete auch sein künstlerisches Schaffen maßgeblich. Die vierzehn graphischen Zyklen, die Klinger seit 1879 veröffentlicht hat, und die seinen frühen Ruhm begründeten, bezeichnete er mit einem übergreifenden Titel und ergänzte in den meisten Fällen: "Componiert Und Radiert / Von / Max Klinger"; er gab den Zyklen Opuszahlen, sein Opus II widmete er Robert Schumann, weil er "von seiner Compositionsweise viel beeinflußt zu sein" glaubte (Der Hang 1983: 83). Klinger schuf eine zyklische Form der Graphik, der er nicht nur eine Einteilung nach Art von Suite oder Sonate, sondern auch eine gewisse Kontrapunktik beizulegen suchte. Damit ist Klinger nicht nur ein wichtiger Vorläufer der graphischen Zyklen des Expressionismus,<sup>2</sup> er ist auch ein Vorreiter der Anwendung musikalischer Kompositionsprinzipien in anderen Künsten. Die Bedeutung dieser Bezugnahme für das 20. Jahrhundert insgesamt ist bekannt, genannt sei nur Thomas Mann.

Die Begeisterung Klingers für Musiker bringt sein Brahms-Zyklus op. XII besonders gut zum Ausdruck (erster Probedruck 1890, erschienen 1894, *Abb. 2*). Werner Hofmann weist in seiner Untersuchung der Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts darauf hin: "Klingers Brahmsphantasie (1890–1894) unterstreicht die titanischen und dramatischen Momente der Prometheus-

\* Das hier reproduzierte Bildmaterial ergänzt bis zu einem gewissen Grade das schon in *Imago Musicae* 1 (1984) publizierte.

1 Eine Zusammenstellung der Fakten und Gegenüberstellung exemplarischer Werke gibt Kersten 1993. In der Interpretation stützt sie sich vor allem auf "Wahl- bzw. Seelenverwandtschaft" zwischen Klinger und Musikern (S. 11, auch 143). Für Klingers Beziehung zu Brahms findet sich die Bezeichnung "seelenverwandt" etwa auch bei Huschke 1932/33: 257.

2 Schumann 1964. – Neuerburg 1976. – Noch weiter in der Interpretation geht Pfeiffer 1980.



1. Klinger, *Max Reger auf dem Totenbett*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

mythe und verfliegt diese mit dem Los des Künstlers und den Geschicken der Menschheit” (Hofmann 1974: 144). Kunsthistorisch gilt der Zyklus auch als “der glücklichste Versuch eines Gesamtkunstwerks [...], in dem Graphik, Musik und Dichtung zur Einheit verschmelzen” (Poetter 1979/80: 64). Die Anordnung der 41 Plattendrucke auf 37 Seiten wird seit Hans Wolfgang Singer (Singer 1909) meist als zweiteilig gegliedert verstanden, so noch bei Karl-Heinz Mehnert (Mehnert 1992: 61). Im Ablauf der 37 bedruckten Seiten bilden die Seiten 1, 15 und 37 die schon von Klinger im Inhaltsverzeichnis herausgehobenen, entscheidenden Gliederungspunkte (Abb. 3). Mit einleuchtenden Argumenten tritt Jochen Poetter (Poetter 1979/80: 64–6) für eine weitere Untergliederung des zweiten Teils ein und weist auf die Seite 22 *Homer* mit dem Text des ‘Schicksalsliedes’ und Titelblatt als den Seiten 1, 15 und 37 gleichrangige Gliederungseinheit hin. Somit kommt es zu einer fast genau symmetrischen Form zwischen einer Reihe von 13 Seiten zu Brahms-Liedern (S. 2–14) und 14 Seiten zu Brahms’ ‘Schicksalslied’ (S. 23–36) mit einer mittleren Abteilung von sechs Seiten einer Prometheus-Folge (sie heben sich von den übrigen auch dadurch ab, daß diese sechs Seiten nur recto bedruckt sind).

Seite	1	2–14	15	16–21	22	23–36	37
Blattzahl	1	13	1	6	1	14	1
Bildthemen	Akkorde	Alte Liebe	Evokation	Prometheus	Homer	Unheilsvisionen	Prometheus
Musik	—	5 Lieder	—	—	—	Schicksalslied	—

Unbezweifelt sind unabhängig von der konkreten Unterteilung sowohl das Prinzip der Gliederung als auch die wesentlichen Eckpunkte. Der regelmäßige Aufbau des Zyklus hat Kunsthistoriker immer wieder zum Vergleich mit musikalischer Formgebung herausgefordert und er legt ein Programm nahe, das ähnlich den Möglichkeiten programmatischer Musik nicht eine eindeutige Festlegung erfordert, sondern assoziativ eine bestimmte Thematik zu umreißen vermag. Aufschluß über die übergeordnete Thematik des Zyklus geben vor allem die Einzelblätter an den Gliederungspunkten des Zyklus.



## *Max Klinger und das Bild des Komponisten*

2. Klinger, Titelblatt zur *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum  
 3. Klinger, Inhaltsverzeichnis zur *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

Das erste, sehr bekannte Blatt ‘Accorde’ (Abb. 4) zeigt im Vordergrund am rechten Bildrand einen Musiker am Klavier vor einem Vorhang, hinter ihm eine Frauengestalt, die mit der linken Hand auf das Klavier, mit der rechten auf die sich öffnende Landschaft verweist. Eine hölzerne Treppe führt von dem Podium, auf dem das Klavier steht, direkt in diese eigenartige Welt. Eine große Harfe, deren Säule am Kopf das Gesicht eines bärtigen Mannes mit geöffnetem Mund, am gegenüberliegenden Ende des Halses einen kleinen Genius trägt, ragt aus dem Wasser empor, sie wird von einem Faun gehalten und von Nereiden geschlagen. Ein Segelschiff in schwerem Gewässer steuert in voller Fahrt auf eine felsige Küste zu, an der vor einem Hochgebirge zwei Tempel zu erkennen sind. Das Programm liest sich darauf wie folgt: Der Musiker öffnet durch sein Spiel, durch die Musik einen Vorhang, die Töne vermitteln den Ausblick auf eine phantastische, mythische Welt. Die Muse verweist auf die vermittelnde Funktion der Musik, und vom Instrument führt ein direkter Weg in diese Welt (Treppe). Bilder der Antike steigen auf, Vorstellungen von der Macht des epischen Sängers mit der Harfe<sup>3</sup> und von den Zauberwesen, die er beschwört. Sie eröffnen dem Zuhörer in stürmischer (Gemüts-)Bewegung (Lebens-Schiff) eine antike Welt, sei es die Welt der Vergangenheit ganz allgemein — in Beziehung zur ersten Liederfolge, für die thematisch das erste Lied ‘Alte Liebe’ steht —, sei es das mythische Griechenland als Heimat des Prometheus, jedenfalls dürfte es sich nach Kenntnisnahme des gesamten Zyklus weniger um ein ideales Arkadien handeln als eher um eine “Toteninsel”.<sup>4</sup>

Noch auf einem zweiten Einzelblatt (Seite 15, Abb. 5) ist der Musiker am Klavier (Flügel oder Tafelklavier sei dahingestellt) dargestellt. Offenbar handelt es sich um denselben Musiker wie auf dem ersten Blatt und dieselbe Örtlichkeit, das Podium über dem Meer. Allerdings ist der Blickwinkel verändert, der Musiker am Klavier ist am linken Bildrand frontal zu sehen, in begeistertem Spiel hat er beide Hände (zwischen kräftigen Akkordschlägen?) weit von den Tasten

<sup>3</sup> Zur Interpretation des Bildes und besonders der Harfe als Instrument des Ossian siehe Roters 1992: 26–37. – Tenhaef 1993: 391–410.

<sup>4</sup> Mayer-Pasinski (1981: 33) verweist auf die Beziehung zu Böcklins *Toteninsel*. Die zentrale Bedeutung der Bilder *Accorde* und *Evokation* hebt sie hervor und deutet viele der Bildelemente ganz zutreffend — die Harfe, das „Lebensboot“, „Nuda veritas“ etc. In der Gesamtinterpretation legt sie jedoch zu großes Gewicht auf die Figur der Frau, während sie die zentrale Stellung des Künstlers im Sinne eines Empfangenden, in dem die Musik die dargestellten Gemütsbewegungen auslöst, unterbewertet. ihn — bei aller Anerkennung der möglichen Rückwirkungen — nicht als den maßgeblichen Beherrscher der Situation erkennt.



4. Klinger, *Accorde*, Bl. 1 der *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



5. Klinger, *Evocation*, Bl. 19 der *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

gelöst.<sup>5</sup> Er blickt in die Richtung der mythischen Harfe, die in der Bildmitte zu sehen ist.<sup>6</sup> Sie ist aus den Fluten emporgestiegen und nimmt nun über groß den zentralen Platz im Bild ein: Die Musik hat ihre ganze Macht entfaltet. Rechts wirft eine Frauengestalt ein dunkles Gewand mit Maske von sich und steht mit erhobenen Armen in voller, entblößter Schönheit da: Vor der Macht der Musik fällt alle Maskerade, kommt die Wahrheit unverhüllt zum Vorschein. Der Musiker hat den Blick der Frauengestalt zugewendet und schaut sie durch die Harfe hindurch an: Er hat den Vorgang hervorgerufen, er steuert ihn, er ist der Seher, der Prophet. Der Klavierspieler trägt übrigens — dies wird noch bedeutsam — die Züge Kingers. Im Hintergrund erscheinen über dem bewegten Meer mythische Gestalten am Himmel. Sie sind meist als Vorbereitung des folgenden Blattes *Titanenkampf* gedeutet worden. Gehen wir in der Deutung von der Figur des Musikers aus, der im ersten Blatt sein Spiel begonnen hat, so zeigt uns *Evocation* die Musik in ihrer ganzen Macht, ihrer „Allmacht“, mit der sie nach alter Erfahrung und Überlieferung Gemütsbewegungen hervorzurufen vermag. Der Titel des Blattes *Evocation* bedeutet wörtlich nichts anderes als die Erweckung von Vorstellungen oder Erlebnissen bei der Betrachtung von Kunstwerken. Die Allmacht der Musik zeigt sich sowohl in der Frauengestalt als auch in der beschworenen Geisterwelt phantastischer Figuren am Himmel über dem Meer, die in heftiger, wahrscheinlich rhythmischer Bewegung in einen unbekannten Raum aufzusteigen scheinen. Der Musiker ist der Geisterbeschwörer, der den antiken Mythos des Prometheus in der Gegenwart provoziert und zur Darstellung zwingt.

Die Darstellung des Musikers an zwei entscheidenden Punkten bildet den Schlüssel für den ganzen Zyklus, gerade auch für die Prometheus-Folge: Prometheus als Urbild des Künstlers im 19. Jahrhundert, der den Menschen das Feuer bzw. das Licht, sprich Kultur und Erkenntnis bringt. Der Musiker ist der moderne Prometheus, der die Menschen aus ihrer Abhängigkeit erlöst. Die Prometheus-Geschichte, die Klinger in der zentralen Bildfolge (Seite 16–21)<sup>7</sup> in sechs Vollbildern darstellt, entspricht der antiken Sage: Ausgehend vom Kampf der Titanen (16) und der Nacht (17) der geknechteten Menschheit bringt der *Raub des Liches* (18) durch Prometheus die Befreiung. Mit einem Fest (Reigen) (19) feiern die Menschen ihr Glück, doch die Entführung des Prometheus (20) setzt ihm ein jähres Ende, mit ihrem Opfer (21) müssen sich die Menschen Zeus erneut unterwerfen. Es ist exakt die Situation, die Friedrich Hölderlins *Schicksalslied* umschreibt: die Götter „droben im Licht“, die „leidenden Menschen“ abhängig im „Ungewisse[n]“ (Abb. 6). Die hoffnungsrohe Wendung, mit der Brahms seine Vertonung beschließt, fehlt bei Klinger völlig. Visionen wie *Die Schönheit (Aphrodite)* treten vor verzweifelten Szenen von der *Verschmachtenden*, dem *Ertrinkenden Paar*, *Herabfallenden*, *Wüstenszene* und *Bergsturz* zurück; die Bilderfolge endet mit *Ritter Tod* und dem *Bauer dessen Saat in Unheil aufgeht* bei dem *befreite[n] Prometheus* (Abb. 7). Aber es ist kein glückliches Ende, Prometheus birgt voller Verzweiflung das Gesicht in seinen Händen angesichts seiner mißglückten Befreiungstat (Friedrich 1983: 11–5). Das Licht, das er den Menschen geschenkt hat, hat ihnen keine Erlösung, sondern neues Unglück, Krieg und Leid gebracht. Nicht der Musiker steht am Ende dieser tief pessimistischen Bilderfolge, sondern der antike Prometheus als Gescheiterter.

5 Häufig geht die Bildinterpretation davon aus, daß hier erst das Spiel begonnen werde, dies erscheint mir jedoch schon aufgrund der Einordnung in den zyklischen Ablauf unwahrscheinlich zu sein. Auch Mayer-Pasinski 1981 sieht den Künstler hier mitten im Spiel.

6 Kühn (1907: 207) glaubt in dem Gesicht eines bärtigen Mannes auf der Harfsäule ein Portrait von Johannes Brahms zu erblicken. Auffallend in Kühns Darlegungen zur *Brahmsphantasie* sind häufige Bezugnahmen auf Beethoven, sei es die Identifikation des Musikers in *Accorde* und *Evocation* (S. 197), sei es der Bezug zu Beethovenschen Symphonien (z.B. *Fest*, S. 215).

7 Alle im Folgenden genannten Abbildungen des Brahms-Zyklus sind abgebildet in Kersten 1993, Teil 2.



6. Klinger, *Homer*, Bl. 26 der *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

Die Buchausgabe der Folge mit Titelblatt und Inhaltsverzeichnis ist selbstverständlich stets als letztgültige künstlerische Einheit zu betrachten. Darin sind Bilder und Noten offenbar ganz gezielt positioniert worden; sie bilden einen klaren Zusammenhang, der die obige Interpretation stützt. Das letzte Bild, *Der befreite Prometheus*, ist auf einem Blatt recto zu finden, so daß es im aufgeschlagenen Zustand der gebundenen Einheit die rechte Hälfte bildet. Die Blickrichtung des Prometheus, bevor er sein Gesicht mit den Händen bedeckt hat, geht in Richtung des vorhergehenden Blattes verso auf der linken Hälfte. Hier ist die apokalyptische Darstellung des Bauern, "dessen Saat in Unheil aufgeht", rechts abgebildet, unmittelbar an das gegenüberliegende letzte Bild anschließend, nicht durch Noten getrennt. Ungehindert ist der letzte Blick des Prometheus auf diese Unheilsvision gefallen, daher (und aus den Erfahrungen der vorhergehenden Bilder) röhrt seine Verzweiflung.

Viele der Zierleisten Klingers besitzen in ihrer Disposition im Gesamtwerk einen entsprechenden thematischen Zusammenhang, etwa *Bergsturz* (S. 32/33), *Wüstenszene* (S. 30/31), *Herabfallende/Kletternde* (S. 28/29), *Nackte Frauen* (S. 24/25), *Waldweiher I/II* oder die Radierungen *Die Ferngeliebte/Die kalte Hand* (S. 6/7). Wie eng die Bilder weiterhin mit der Brahmschen Musik zusammengehören, verdeutlicht Klinger an einer Stelle (S. 5, Abb. 8) auch graphisch: Die Vögel, die um den "Turm" kreisen, starten zwischen den Noten der in Singstimme und Oberstimme des Klaviers abfallenden Melodielinie zu den Worten "führt mich" in Takt 53. Die vielen Bezüge zwischen Text, Musik und Bild können hier nicht im Einzelnen nachvoll-



7. Klinger, *Der befreite Prometheus*, Bl. 41 der *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig.  
– Photo: Museum

zogen werden. Das Thema der Geschlechterliebe, des Eros, das im ersten Teil der *Brahmsphantasie* thematisiert wird, ist mit dem ersten Bild *Alte Liebe* auf den Künstler gemünzt, der sie — die Liedauswahl ist unmißverständlich — als Quelle tiefsten Leids und unausweichlicher Verstrickung erfährt. Folgende Lieder für Singstimme und Klavier von Johannes Brahms hat Klinger zusammengestellt:

- op. 72 Nr. 1: 'Alte Liebe' (Karl Candidus), "Es kehrt die dunkle Schwalbe aus ffernem Land zurück";
- op. 49 Nr. 3: 'Sehnsucht' (Aus dem Böhmischen von Joseph Wenzig), "Hinter jenen dichten Wäl dern weil'st Du, meine Süßgeliebte";
- op. 49 Nr. 1: 'Am Sonntag Morgen' (Paul Heyse, aus dem *Italienischen Liederbuch*), "Am Sonntag Morgen zierlich angetan, wohl weiß ich, wo Du da bist hingegangen";
- op. 86 Nr. 2: 'Feldeinsamkeit' (Hermann Allmers), "Ich ruhe still im hohen grünen Gras und sende lange meinen Blick nach oben";
- op. 94 Nr. 5: 'Kein Haus, keine Heimat' (Friedrich Halm), "Kein Haus, keine Heimat, kein Weib und kein Kind".

Die Bilder Klingers gehen über reine Illustration hinaus und bilden eine Fortsetzung der künstlerischen Aussage eigener Provenienz. Brahms hat dies sofort bemerkt und schrieb an Klinger: "nun tragen mich ganz unvermerkt ihre herrlichen Zeichnungen weiter [...] als ob die



8. Klinger, *Turm*, Bl. 7 der *Brahmsphantasie*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

Musik in's Unendliche weiter töne" (Brahms 1924: 7, Brief vom 29.12.1893 an Max Klinger). Die ikonographische Ausgestaltung folgt dem musikalischen Prinzip nicht-eindeutiger Aussagen, der Assoziation und Mehrdeutigkeit. Ein Beispiel dafür ist die Abbildung des Turms (Zierleiste S. 3 und Steinzeichnung S. 5), der gerade im Zusammenhang mit dem Zwiespalt der Geschlechter<sup>8</sup> sowohl als männliches Phallussymbol wie auch als weibliches Keuschheitszeichen (uneinnehmbare Festung, Maria als Turm Davids) deutbar ist. Der Konflikt der Geschlechter, wie er im ersten Teil 'Alte Liebe'<sup>9</sup> thematisiert wird, bildet jedoch nur den Auftakt zu Wichtigerem und tritt in der Folge zurück vor dem elementaren Existenzkampf der Menschheit, den Prometheus als Urbild des Künstlers zu bestehen hat.

Daß Klinger in seinem graphischen Werk wie an zentralen Stellen des Brahms-Zyklus einen Musiker abbildet, gehört zu den seltenen Ausnahmen. Zwar hat er im Zyklus *Vom Tode II* auf dem Blatt *Genie (Künstler)* zwei Damen vierhändig das Klavier spielend abgebildet (Dückers

8 Zierleiste S. 4: nackte Frau in sich versagender Haltung, die Arme vor der Brust gekreuzt, Zierleiste S. 4: nackter Mann gefesselt in gestreckter, qualvoller Haltung.

9 Brahms 1924: 8, Brief vom 29.12.1893 an Max Klinger: "Ein erstes Wort klingt unwillkürlich sehr deutlich an, so hier der Titel des ersten Liedes, der von selbst für die andern mitklingt. Dagegen würde er mir als Gesamt-Titel zu auffallend, ja aufdringlich erscheinen."



9. Klinger, Büste von Franz Liszt. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

10. Klinger, Büste von Richard Wagner. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

1976: 52) und eine Radierung *Beethoven über die Mauer blickend* geschaffen, dann aber vor allem in seiner bildhauerischen Tätigkeit Komponisten durch Büsten und Denkmäler bzw. Denkmalspläne gehuldigt. Für das Musikzimmer der Stadt Leipzig auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis steuerte Klinger zwei Büsten von Liszt (Abb. 9) und Wagner (Abb. 10) bei (Max Klinger 1857–1920 1970: 59f.); er schuf 1915/16 eine Büste von Richard Strauss (Abb. 11). Von 1904 bis zu seinem Tode arbeitete Klinger für die Stadt Leipzig an einem Wagner-Denkmal — zahlreiche Skizzen und Entwürfe (Abb. 12 und 13)<sup>10</sup> sowie der fertige Denkmalssockel zeugen

10 Tiefenpsychologische Spekulationen, ob in ersten Entwürfen eines nackten Richard Wagner unbewußt Klingers Abneigung gegen Wagners Musik zum Tragen gekommen sei, sind wohlfeil, allenfalls amüsant. Die Ablehnung, die Klingers Werk vor allem nach seinem Tode entgegengebracht worden ist, sollte nicht die Situation der umschwärmt und geachteten Persönlichkeit verdecken, deren künstlerische Absichten in der historischen Betrachtung ernst zu nehmen sind. Exemplarische zeitgenössische Würdigungen stammen von Mantuani 1902 und Zimmermann 1906. Unter der Überschrift "Das Bedürfnis nach multimedialer Steigerung" wird Klinger von de la Motte-Haber (1990: 134–7) abgehandelt.



11. Klinger, Büste von Richard Strauss. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



12. Klinger, Skizze zum Wagner-Denkmal. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



13. Klinger, Entwurf zum Wagner-Denkmal für Leipzig. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



14. Klinger, Brahmsdenkmal, Hamburg. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

davon; es wurde nicht vollendet.<sup>11</sup> Für die Stadt Hamburg schuf er in den Jahren 1905 bis 1909 ein Brahms-Denkmal (Abb. 14), in dem es nicht nur Beziehungen zu der *Brahmsphantasie* (Mehnert 1992: 64) gibt, sondern in dessen Entwürfen Hermann Bahr sogar die Züge Klingers und damit eine persönliche Identifikation entdeckt hat (Bahr 1921: 45). Zuletzt ist Klingers Bildwerk *Beethoven* zu nennen, ein Höhepunkt in seinem Schaffen.

Ein weiteres Merkmal für den bedeutenden Platz, den in Klingers künstlerischem Schaffen die Musik einnimmt, ist die umgekehrte Situation: Nicht die Musik ist das Thema, aber in bestimmte Situationen, die nichts mit Musik zu tun haben, wird ein Komponist hineingestellt, nämlich Beethoven. Die antike und die christliche Welt bilden als spannungsvolle und beziehungsreiche Gegenpole häufig das Sujet in Gemälden Klingers. Besonders deutlich wird dies in Klingers berühmtem Gemälde *Christus im Olymp* (Abb. 15), auf dem beide Welten konfrontiert

11 Helvesi 1909: 545–50 “Bei Max Klinger”. – Metken 1992: 50–5. – Allgemein vgl. Weber 1993.



15. Klinger, *Christus im Olymp*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

werden.<sup>12</sup> Daß Klinger im Anschluß an Heinrich Heine mit dem Christentum die Askese, mit der Antike die Sinnenfreude gleichsetzte, ist schon frühzeitig erkannt (Heyne 1907: 54f.) und später materialreich erläutert worden.<sup>13</sup> Daß Klinger aber trotz gewisser Sympathien für die Antike in keiner der beiden Welten eine ideale Lösung oder gar ein Vorbild für seine Gegenwart zur Erlösung der Menschheit von ihren Leiden im Sinne des Schopenhauerschen "Mitleids" sah, verdeutlicht der Brahms-Zyklus. Beide Welten stehen in einer beziehungsreichen Polarität, eine Lösung der Spannung muß erst gefunden werden. Bemerkenswert ist nun, daß gerade in christlicher Thematik bestimmten Figuren die Gesichtszüge Beethovens gegeben werden. Zunächst ist dies der Adam auf der gleichnamigen Radierung aus dem Zyklus *Eva und die Zukunft* op. III (1880), sodann zweimal der Johannes auf den Ölgemälden *Die Kreuzigung Christi* (1890, Abb. 16) und *Pietà* (1893, Abb. 17) (Cadenbach 1986). Nicht nur in der Graphik, auch in anderen Techniken hat Klinger also der Musik oder genauer dem Komponisten gehuldigt. Die Bündelung dieser Tendenzen finden sich in Klingers Beethoven-Monument (Abb. 18).

Die Idee zu einem Beethoven-Denkmal geht auf das Jahr 1895 zurück und entstand somit unmittelbar im Anschluß an die Vollendung des Brahms-Zyklus. Einen ersten Gipsentwurf schuf Klinger 1896, 1897 begann er mit der Ausführung, der Thron entstand als Wachsmodell 1900 und wurde zur Jahreswende 1901/1902 gegossen, das gesamte Werk wurde im Sommer 1902 vollendet.<sup>14</sup> Als polychromes, aus verschiedenen wertvollen Materialien gefertigtes Bildwerk

12 Tumasonis 1993: 83–97. Eine kritische zeitgenössische Stellungnahme wurde anonym veröffentlicht: *Kling! Klang! Klung!* Betrachtungen über das Klingersche Bild "Christus im Olymp". Von einem Kunstanverständigen. Leipzig: Kommissions-Verlag von Brückner & Niemann. 1897.

13 Gross 1989. Zu Klinger siehe besonders das dritte Kapitel "Christentum, Antike und Moderne" mit dem Exkurs "Klingers Zweiweltenkonzeption".

14 Zur Entstehung siehe Asenijeff 1902. – Vgl. auch Winkler 1984.



16. Klinger, *Kreuzigung*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



17. Klinger, *Pietà*. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum



18. Aufstellung des Beethoven-Throns im Museum am Augustusplatz. Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Museum

19. Klinger, Beethoven (von rechts). Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Seemann-Verlag, Leipzig

von erheblicher Größe (Höhe ca. 1,60 m plus Sockel 1,50 m) hat es die Assoziation zum größten Werk des Phidias, dem vielgerühmten, verschollenen Zeus provoziert (Bulle 1903). Es muß hier weder eine ausführliche Beschreibung des Bildwerks wiederholt werden, noch die Bedeutung, die man ihm um die Jahrhundertwende beimaß, herausgestrichen werden (zusammenfassend Bussmann 1992: 38–49): Die Ausstellung der Wiener Secession 1902 bildete den Rahmen für ausschließlich diese Skulptur, einschließlich Klimts Beethoven-Fries (Bisanz-Prakken 1977, Comini 1987). Die kultische Seite der ganzen Veranstaltung,<sup>15</sup> konzeptionell vereinheitlicht auf einen Gedanken, in die auch Gustav Mahler mit der Direktion einer eigenen Einrichtung von Beethovens Schlußchor *An die Freude* aus der Neunten Symphonie für Bläser eingebunden wurde (übrigens ein bedeutender Vorläufer der Einrichtung dieses Themas als Europahymne von Herbert von Karajan), ist für die Gesamtinterpretation aufschlußreich und muß deshalb erwähnt werden (Danuser 1991: 33/338).

Wiederholt ist festgestellt worden, daß Klinger kein Denkmal des historischen Menschen Beethoven geschaffen, sondern in programmatischer Absicht eine bestimmte Idee dargestellt hat: zu stark ist der Abstraktionsgrad der Darstellung, zu stark die antikische Überhöhung.

15 Helvesi 1906: 384: “[...] eine Kirche der Kunst [...]”.



20. Klinger, Beethoven-Thron (von links). Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Seemann-Verlag, Leipzig

21. Klinger, Beethoven-Thron (Rückseite). Museum der bildenden Künste Leipzig. – Photo: Seemann-Verlag, Leipzig

Beethoven erscheint als antike Gottheit, als Zeus, der Adler unterstreicht dies. Doch der gesamte Zusammenhang gerade auch der Abbildungen auf dem Bronzethron lässt die einfache Gleichsetzung nicht zu. Vielmehr ist es wieder die Polarität der antiken und der christlichen Welt,<sup>16</sup> die hier beschworen wird. Auf den Seitenlehnen rechts (*Abb. 19*): Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis (Sündenfall); links (*Abb. 20*): die Qualen des Tantalus; in beiden Fällen handelt es sich um Fragen von Schuld und Sühne. Die Rückseite des Throns (*Abb. 21*) zeigt unten im Vordergrund Venus anadyomene, oben im Hintergrund Golgatha; hier geht es um Erlösung, aber auch um Konkurrenz und Streit, dies vermittelt die aufgeregte Männerfigur zwischen beiden Szenen, offenbar Johannes. Doch es ist eben die „Kehrseite“ des Bildwerks, etwas, was die Hauptfigur buchstäblich hinter sich gelassen hat. Der Komponist ist die Gottheit einer neuen Welt, welche die beiden entscheidenden Wurzeln des Abendlandes beerbt und dialektisch vereint: ein drittes Reich,<sup>17</sup> in dem der Musik die Funktion der Religion zukommt.

16 Der Adler ist neben dem Attribut des Zeus gleichzeitig das Zeichen des Evangelisten Johannes.

17 Die Verbindung der Vorstellung eines „dritten Reiches“ mit Beethoven findet Albrecht Riethmüller schon bei Nikolaus Lenau — allerdings in einer längst nicht so absoluten Vergöttlichung wie bei Klinger —, auch bei Friedrich Nietzsche in dem Gedicht ‚Beethovens Tod‘. Siehe Riethmüller 1996.

Diese Interpretation wird gestützt durch einen kleinen, achtseitigen Kunstdokument des Jahres 1906, dessen Resümee lautet:

Hier sind also die beiden großen Kulturwelten als sich gegenüberstehend vom Künstler bezeichnet worden. Als Ergebnis dieser Gegenüberstellung ist aber der Ausgleich der beiden Welten zu einer höheren geistigen Macht, zu einer neuen Weltanschauung gedacht. Nochmals sei daran erinnert, daß vom Künstler als der geistige Repräsentant dieser Idee Beethoven, der Meister der Töne, erscheint, in dessen Werken Klinger den musikalischen Ausdruck seines grüblerisch-philosophischen Ideenganges gefunden hat. [Anonym 1906: 8]

Noch deutlicher wird der Grundgedanke in einer Denkschrift des Museums der bildenden Künste zu Leipzig aus dem Beethoven-Gedenkjahr 1927 bestätigt:

In ihm [Klingers *Beethoven*] versinnbildlichen sich Griechentum und christliche Weltanschauung, indem sich beide zu einer höheren Einheit und geistigen Macht (dem "dritten" Reich) verbinden. [Max Klingers *Beethoven* 1927: 11]

Schließlich wird noch 1939 diese Interpretation vom Direktor des Museums der bildenden Künste in Leipzig niedergeschrieben:

Hoffnungsvoll und sehnstüchtig auf eine vollkommenere Zukunft träumt auch er [Klinger in seinem Gemälde *Christus im Olymp*] den Traum von einer neuen Weltanschauung, in der sich Griechentum und christliche Weltanschauung miteinander aussöhnen und zu einer Einheit verbinden. Es ist dieselbe Idee, die Klinger dann noch einmal im "Beethoven" künstlerisch zu verkörpern und verklären suchte. [Teupser 1939: 12]

Wie sicher sich Klinger selbst des ikonographischen Programms war, ist daraus ersichtlich, daß es schon auf dem frühen Gipsmodell in allen Einzelheiten ausgeführt ist und nur in wenigen Bildern geringfügig abgewandelt wurde.<sup>18</sup>

Die Sonderstellung des Klingerschen *Beethoven* als Höhepunkt einer Entwicklungslinie des Beethoven-Denkmales und der Überhöhung des Künstlerbildes im 19. Jahrhundert ist in der Literatur von kunsthistorischer<sup>19</sup> und musikwissenschaftlicher<sup>20</sup> Seite schon häufiger beschrieben worden. Hofmann spricht treffend von der "Beethoven-Statue, die den titanischen Künstlergott feiert" (Hofmann 1974: 145). Zu unterstreichen wäre: Es ist ein Komponist! Das Monument gewinnt sicher auch im Zusammenhang mit den anderen genannten Kunstwerken Klings eine Schlüsselstellung, besonders auch hinsichtlich einer Interpretation der *Brahmsphantasie*, wie ich sie oben vorgelegt habe. Der ikonographisch vollständige erste Entwurf des Beethoven-Monuments ist ein Jahr nach Abschluß des Brahms-Zyklus entstanden und bildet in gewisser Weise auch gedanklich und ideengeschichtlich dessen Abschluß: Der antike Prometheus ist an seiner

18 Die selbstverständliche Repräsentativität und die Reichweite des durch Klingers Beethoven-Monument zum Ausdruck gebrachten Verständnisses dokumentiert schlaglichtartig der Zufallsfund einer Konzertbesprechung in der St. Petersburger Zeitung des Jahres 1911 (185. Jahrgang, Nr. 182, S. 3). Der Dirigent Anatol Kankarowitsch wird für seine ernste Kunstauffassung, die er durch ein reines Beethoven-Programm am 1. Juli 1911 in Vauxhall, Pawlowsk, unter Beweis gestellt habe, ebenso gelobt wie für die hervorragende Ausführung, durch die er Beethoven dem Publikum so präsentiert habe, wie Max Klinger ihn geschauf! Übrigens befand sich ein "Gipsabguß des Beethoven Denkmals von Max Klinger in Originalgröße" im Arbeitszimmer Max Regers, siehe Max Reger: *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen* 1949: 272/273f.

19 Schmoll 1966: 242–77. – Mittig 1969: 25–33. – Liebenwein-Krämer 1977. – Max Klinger. Bestandskatalog 1995: 67 u.ö.

20 Schmitz 1926: 181–9. – Schmitz 1927. – Cadenbach 1986. – Gutiérrez-Denhoff 1986: 139–56.

vergeblichen Erlösungstat verzweifelt, der musikschaaffende Künstlergott bildet als Synthese und Überhöhung von Antike und Christentum die neue Hoffnung der Menschheit.<sup>21</sup>

Dem Gesamtkunstwerk galt Klingers Streben. In seiner Schrift *Malerei und Zeichnung* von 1891 sprach Klinger sich ausdrücklich gegen die Vereinzelung und Spezialisierung der Künste und für eine "Allkunst" aus. Er meinte, daß

jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist und eine eigene Poesie innwohnt, die bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördern und die durch nichts zu ersetzen sind: etwa so, wie der Charakter eines Musikstücks auf seiner vorempfundenen Tonart beruht und durch Umsetzen in eine andere verwischt wird. [Klinger 1985: 25]

Klinger rechtfertigte ausdrücklich die Notwendigkeit farbiger Skulptur als Raumkunst: "Dieses Gesamtwirken aller bildenden Künste entspricht dem, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrehte und erreichte" (Klinger 1985: 29f.). Den Eigenwert der Zeichnung verteidigte Klinger gegen den Anspruch der Malerei auf ihren Vorrang: Der Zeichnung entspreche

die starke Subjektivität des Künstlers. Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er darstellt, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn [...] Der Zeichner allein modellt sie nach seiner Ausdrucksfähigkeit, ohne seinem künstlerischen Gewissen etwas zu vergeben. Der Vergleich mit Klaviermusik und dem Gedicht liegt hier nahe. Bei beiden macht sich der Geber von der Interpretation vieler, von den strengen Forderungen von Szene und Orchester frei und darf in zwangloser Folge und Form, nur von ihrer Stärke geleitet, seine eigenen Freuden und Schmerzen, flüchtigsten und tiefsten Gefühle freikünstlerisch geben.<sup>22</sup>

Auch in solchen Darstellungen benutzt Klinger gern Vergleiche mit der Musik. Aufschlußreich ist weiter die Tatsache, daß Klinger, musikalisch gebildet, als Klavierspieler bewandert und durchaus kein Liebhaber Wagnerscher Musik (Wolff 1984), sich in seiner Kunst dieses Komponisten ebenso wie Liszts und Strauss' annahm und trotz seiner Freundschaft mit Brahms nicht der musikalischen Parteienbildung seiner Zeit Tribut zollte. Es war also keineswegs eine bestimmte Musikrichtung, die Klinger faszinierte, sondern die Musik allgemein als höchste Kunst und der Komponist allgemein als paradigmatischer Künstler. In dem Vorbild des Wagner-schen Gesamtkunstwerks aber durfte er sich selbst durch Brahmsche Äußerungen bestätigt fühlen.<sup>23</sup> Allerdings ist es ein Verständnis des Gesamtkunstwerks, wie es Wagner unter dem Einfluß der Schopenhauer-Lektüre ab 1854 entwickelt hat: eins unter Führung der Musik! Auch Klinger kannte seinen Schopenhauer und offenbar akzeptierte er die besondere Rolle, die Schopenhauer und daran anschließend Friedrich Nietzsche der Musik zumaßen:<sup>24</sup> einen Mythos der Musik — übrigens literarischen Ursprungs (Lubkoll 1995) —, den Klinger in verschiedenen Schattierungen ins Bild setzte (Kienzle 1996: 386–413). Daraus folgte eine besondere Rolle des

21 Unabhängig von der Frage, ob diese Vorstellungen zwangsläufig zum Nationalsozialismus hinleiten mußten, lassen sich aus der Rolle bzw. dem Mißbrauch religiöser Verabsolutierung der Kunst — besonders der Musik — der Schock und die tiefe Krise der Kunst nach der traumatischen Erfahrung des realen Dritten Reiches ermessen. Die Krise erreichte ihren Höhepunkt im Beethoven-Gedenkjahr 1970, es markiert einen tiefgreifenden Wandel des Kunstverständnisses in Deutschland.

22 Klinger 1985: 37. – Die Parallelisierung von Zeichnung und Klavierklang bzw. -musik gehörte zur Zeit Klingers zu den Allgemeinplätzen deutscher Musikanschauung. Siehe Loos 1983: 41–4. – Weiterführend Bauer 1992: 208ff.

23 Brahms 1924: 7, Brief vom 29.12.1893 an Max Klinger: "Ich sehe die Musik, die schönen Worte dazu — [...] Manchmal möchte ich Sie beneiden, daß Sie mit dem Stift deutlicher sein können, manchmal mich freuen, daß ich es nicht zu sein brauche, schließlich aber muß ich denken, alle Kunst ist dasselbe und spricht die gleiche Sprache."

24 Schulz 1929: 98f.: "Von Philosophen sind Schopenhauer und Nietzsche besonders vertreten."

### *Helmut Loos*

Komponisten als Leitidee für das Künstlerbild, wie sie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf dieser Grundlage herausgebildet hatte. Sie findet in Klinger einen ihrer berufensten Apologeten. Dies hatte bis weit in das 20. Jahrhundert hinein Wirkung. Die soziale Stellung, die der Komponist aufgrund dieses Komponistenbildes einnahm, übte selbstverständlich auf bildende Künstler und Literaten (Marx-Weber 1974: 179–88)<sup>25</sup> eine große Anziehungskraft aus und beeinflußte das Verhältnis der Künste zueinander. Wenn ein bildender Künstler Komponisten- sowie Musikerbildnissen eigene Züge gab, seine Graphik-Zyklen mit Opuszahlen versah und überschrieb: “Radiert Und Componiert / Von / Max Klinger”, dann darf dafür auch das überragende Bild des Komponisten in Betracht gezogen werden, dem es lohnte, nachzueifern.

25 Siehe auch das Verhältnis Librettist-Komponist, das sich in dieser Zeit grundlegend wandelte.

## Literaturverzeichnis

Anonym  
1906 *Klingers Beethoven. Kurze Erläuterung*. 3. Aufl.

Asenijeff, Elsa  
1902 *Max Klings Beethoven. Eine kunst-technische Studie*. Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger.

Bahr, Hermann  
1921 "Brahms." *Essays*. 2. Aufl. Leipzig: Insel Verlag: 40–6.

Bauer, Elisabeth Eleonore  
1992 *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Bisanz-Prakken, Marian  
1977 *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz Verlag.

Brahms, Johannes  
1924 *Johannes Brahms an Max Klinger*. Leipzig: Poeschel & Trepte.

Bulle, Heinrich  
1903 *Klingers Beethoven und die farbige Plastik der Griechen*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann.

Bussmann, Georg  
1992 "Der Kunst ihre Zeit. Max Kingers 'Beethoven' in der 14. Ausstellung der Wiener Sezession." *Max Klinger 1857–1920*. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig: Edition Leipzig: 38–49.

Cadenbach, Rainer  
1986 *Mythos Beethoven*. [Ausstellungskatalog]. Laaber: Laaber Verlag.

Comini, Alessandra  
1987 *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Alessandra Comini.

Danuser, Hermann  
1991 *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.

*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.  
1983 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau-Frankfurt a.M.: Verlag Sauerländer.

Dückers, Alexander  
1976 *Max Klinger*. Berlin: Rembrandt Verlag.

Friedrich, Annegret  
(1983) "Zum Prometheusbild in Max Kingers 'Brahms-Phantasie'." *Brahms-Phantasien. Johannes Brahms – Bildwelt, Musik, Leben*. [Katalog der Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, hrsg. v. Jens Christian Jensen, 18. September bis 26. Oktober 1983]. Kiel: Kunsthalle zu Kiel: 11–5.

Gross, Friedrich  
1989 *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*. Marburg: Jonas Verlag.

Gutiérrez-Denhoff, Martella  
1986 "Max Kingers 'Beethoven'. Ausschnitte aus der Rezeptionsgeschichte." *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*. Hrsg. v. Helmut Loos. Bonn: Beethoven-Haus: 139–56.

Helvesi, Ludwig  
1906 *Acht Jahre Sezession*. Wien-Klagenfurt.  
1909 *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*. Wien: Verlagsbuchhandlung Carl Konegen.

Heyne, Hildegard  
1907 *Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klinger'scher Werke*. Leipzig: Georg Wigand.

## *Helmut Loos*

Hofmann, Werner  
1974 *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts.* 2. Aufl. München: Prestel-Verlag.

Huschke, Konrad  
1932/33 "Max Klinger und Johannes Brahms." *Die Kunst für Alle* 48: 257–62.

Kersten, Ursula  
1993 *Max Klinger und die Musik.* Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang.

Kienzle, Ulrike  
1996 "Der Meeresklavierspieler. Max Klingers Graphik 'Accorde' und ihre musikästhetischen Implikationen." *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag.* Hrsg. v. Peter Ackermann, Ulrike Kienzle u. Adolf Nowak. Tutzing: Hans Schneider: 386–413 (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, 24).

Klinger, Max  
1985 *Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe.* Hrsg. v. Anneliese Hübscher. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.

*Kling! Klang! Klung!*  
1897 *Kling! Klang! Klung! Betrachtungen über das Klingsche Bild "Christus im Olymp". Von einem Kunstanverständigen.* Leipzig: Kommissions-Verlag von Brückner & Niemann.

Kühn, Paul  
1907 *Max Klinger.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Liebenwein-Krämer, Renate  
1977 *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts.* Phil.Diss. Frankfurt a.M. (*Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte*, 1).

Loos, Helmut  
1983 *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler (*Schriften zur Musik*, 25).

Lubkoll, Christine  
1995 *Mythos Musik: Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800.* Freiburg i.Br.: Rombach Verlag.

Mantuani, Joseph  
1902 *Beethoven und Max Klinger's Beethovenstatue. Eine Studie.* Wien: Verlag von Gerold & Co.

Marx-Weber, Magda  
1974 "Hugo von Hofmannsthals Beethovenbild." *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 15: 179–88.

*Max Klinger's Beethoven*  
1927 *Max Klinger's Beethoven im Museum der bildenden Künste zu Leipzig. Eine Denkschrift.* Hrsg. v. der Leitung des Museums. Leipzig.

*Max Klinger 1857–1920*  
1970 *Max Klinger 1857–1920.* [Katalog der Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers, 4. Juli bis 20. September 1970]. Leipzig: Museum der bildenden Künste.

*Max Klinger. Bestandskatalog*  
1995 *Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig.* Hrsg. v. Herwig Guratzsch. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

*Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*  
1949 *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen.* Hrsg. v. Hedwig u. Erich H. Müller von Asow. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.

Mayer-Pasinski, Karin  
1981 *Max Klinger's Brahmsphantasie.* Frankfurt a.M.: Verlag R. G. Fischer.

Mehnert, Karl-Heinz  
1992 "Max Klinger und Johannes Brahms. Begegnungen und Briefe." *Max Klinger 1857–1920.* Leipzig: Museum der bildenden Künste: 56–64.

Metken, Günter  
1992 "Wahn, Wahn! Überall Wahn!" Max Klingers unvollendetes Wagnerdenkmal, nebst Vorstufen und Folgen." *Max Klinger 1857–1920.* Leipzig: Museum der bildenden Künste Leipzig: 50–5.

Mittig, Hans-Ernst  
 1969 "Das Wiener Beethoven-Denkmal von Zumbusch und die Wende der Beethoven-Darstellung." *Alte und moderne Kunst* 14, Nr. 104: 25–33.

de la Motte-Haber, Helga  
 1990 *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber Verlag.

Neuerburg, Waltraut  
 1976 *Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen. 1905–1925*. Phil. Diss. Bonn.

Pfeiffer, Hans-Georg  
 1980 *Max Klings (1857–1920) Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Paralleleentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse*. Gießen: W. Schmitz Verlag (*Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 5).

Poetter, Jochen  
 1979/80 *Max Klinger. Die graphischen Zyklen*. [Katalog Museum Villa Stuck]. München: Christoph Dürr.

Riethmüller, Albrecht  
 1996 "Nikolaus Lenau: Beethovens Büste. Der Komponist in den Augen des Dichters." In: ders., *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*. Laaber: Laaber Verlag (in Vorbereitung) (*Spektrum der Musik*, 4).

Roters, Eberhard  
 1992 "Evokation – Die Sublimierung des Elementaren." *Max Klinger 1857–1920*. Hrsg. v. Dieter Gleisberg. Leipzig: Edition Leipzig: 26–37.

Schmitz, Arnold  
 1926 "Die Beethoven-Apotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs." *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Karl Weinmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel: 181–9.  
 1927 *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*. Berlin-Bonn: Dümmler Verlag, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.

Schmoll, genannt Eisenwerth, J. A.  
 1966 "Zur Geschichte des Beethoven-Denkmales." *Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Hrsg. v. Chr. H. Mahling. Kassel usw.: Bärenreiter Verlag: 242–77.

Schulz, Hans  
 1929 "Max Klings Bibliothek." *Die Leipziger Neunundneunzig – zum 25jährigen Bestehen des Leipziger Bibliophilen Abends*. Leipzig: 96–101.

Schumann, Henry  
 1964 *Die graphischen Zyklen Max Klingers und ihre literarischen Einflüsse*. Diplomarbeit (masch.). Universität Leipzig.

Singer, Hans Wolfgang  
 1909 *Max Klings Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis*. Berlin: Amsler und Ruthardt.

Tenhaef, Peter  
 1993 "Die Harfe und die absolute Musik." *Die Musikforschung* 46: 391–410.

Teupser, Werner  
 1939 *Max Klings Christus im Olymp im Museum der bildenden Künste zu Leipzig 1939*. Denkschrift. Hrsg. v. Direktor des Museums der bildenden Künste zu Leipzig. Leipzig: Ernst Hedrich Nachf.

Tumasonis, Elisabeth  
 1993 "Klinger's Christ on Olympus: the confrontation between Christianity and paganism." *Revue d'art canadienne* 20: 83–97.

Vogel, Julius  
 1924 *Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Ein Kapitel aus dem Kunstleben einer deutschen Stadt*. 2. Aufl. Leipzig: A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl.

Weber, Solveig  
 1993 *Das Bildnis Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults*. 2 Bde. Mainz usw.: Verlag B. Schott's Söhne.

*Helmut Loos*

Winkler, Gerhard

1984      *Max Klinger*. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.

Wolff, Hellmuth Christian

1984      "Max Klingers Verhältnis zur Musik." *Imago Musicae* 1: 121–45. [Eine leicht verkürzte Variante des Aufsatzes erschien in: *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1984, 81–90.]

Zimmermann, Felix

1906      *Beethoven und Klinger. Eine vergleichend-ästhetische Studie*. Dresden: Verlag von Gerhard Kühtmann.

## Recensiones

NICOLETTA GUDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino.* Firenze: Leo S. Olschki, 1995. 119 S., 41 Abb. (*Studi e testi per la storia della musica*, 11). ISBN 88-222 4371-4. – ITL 30.000

Über die mit den Montefeltres verbundenen Kunstdenkmäler gibt es schon eine ansehnliche Literatur. Von musikwissenschaftlicher Seite hat sich nur Winternitz zu den Musikinstrumenten in den Intarsien der Studiolas von Urbino und Gubbio geäußert, so daß eine umfassendere Behandlung des Themas Musik willkommen ist. Die Autorin versucht in ihrer Schrift sämtliche auf Musik bezogenen Quellen und Denkmäler zusammen zu sehen und es gelingt ihr überzeugend darzustellen, wie wichtig für Federico von Montefeltre die Musik gewesen ist und wie alle Zeugnisse im Dienste seiner Glorifizierung als in den Künsten gebildeter Corteggiano stehen.

Die historischen Einleitung stellt Federico von Montefeltre als Mann der Waffen und der Künste heraus, der diese zur Selbstverherrlichung und um seine Schau der Dinge zu demonstrieren, verwendet. Der aus vier Kapiteln bestehende Hauptteil behandelt die wichtigsten musikalischen Aspekte des Bildprogramms.

Im ersten Kapitel geht es um die Gemächer und deren Ausschmückung im Palast von Urbino, wo

la musica compare in tutte le sue vesti: come suono, canto e danza di festa, come arte del quadrivio, come armonia superiore e come sapienza. [S. 30]

Der Hauptgegenstand ist das Studiolo mit den Darstellungen von Musikinstrumenten innerhalb einer bildlichen Ausschmückung, die den Künsten und Wissenschaften gilt. An Winternitz<sup>1</sup> anknüpfend weist die Autorin weist nach, daß selbst die Orgeldarstellung erst eine Generation später durch ein Original belegt sind. Das läßt den Schluß zu, daß Federico tatsächlich eine hervorragende, moderne Kapelle besessen hat und die zeitgenössischen Berichte nicht übertrieben haben. Über die anderen Instrumente wird nicht viel gesagt und ein nicht unwichtiges Detail hat die Autorin übersehen: daß die Lira da braccio mit einer zerissen Saite, auf der eine Grille die Harmonie wieder herstellt, gezeigt wird (Südwand). Es handelt sich hier um die früheste Darstellung dieses Topos, der in der Emblematik des 16. Jahrhunderts eine Rolle spielt<sup>2</sup> und der genau in das Programm Federicos paßt.

Die beiden Notendarstellungen im Bildprogramm des Studiolo von Urbino erhalten ein eigenes Kapitel. Es werden die bisherigen Ergebnisse betreffend der Aufnahme der Chanson "J'ay pris amours" in das Programm referiert, die besagen, daß man in Urbino mit dem neuesten burgundischen Stil vertraut war und daß die Chanson bei jenem Fest in Urbino, das man 1474 zu Ehren Friedrichs von Aragon, dem Sohn des Königs von Neapel, gab, eine wichtige Rolle spielte. Dann wird aber auch auf die wichtige Abänderung des Textes durch Federico hingewiesen, mit welcher die Chanson eine metaphysische Überhöhung erfährt, die ihr den Charakter einer Devise gibt. Bei der Staatsmotette "Bella gerit Musasque colit Federicus..." holt die Autorin stärker aus und bringt nicht nur den Text mit dem Anlaß zusammen, sondern bezieht auch die Proportionslehre und gematrische Zahlenspielereien ein. Ferner ist sie davon überzeugt, daß

1 Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. 2. Aufl. New Haven etc.: Yale University Press, 1979, 116–9.

2 siehe Reinhold Hammerstein, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*. Tübingen etc.: Francke, 1994, S. 72f und Abb. 62.

zwei melodische Motive im Tenor dem *homme armé* Thema entnommen sind, wobei man sich fragt, warum, wenn der Bezug wirklich beabsichtig war, die Anspielung nicht etwas deutlicher ausgefallen ist.

Das dritte Kapitel gilt dem Tafelbild der thronenden Frau Musica mit einem knienden Inventor aus dem Zyklus der Artesbilder von Joos van Gent. Das Außerordentliche an der Serie ist gewiß, daß zum ersten Mal zeitgenössische Meister einer Ars anstelle eines legendären Inventors regelrecht porträtiert werden. Seit Schmarsows grundlegender Studie von 1886 hat man die Porträtierten mit Adligen verbunden. Guidobaldi schlägt nun anstelle des Constanzo Sforza, Signore von Pesaro, als musikalischen Inventor den Tanzmeister Guglielmo Ebreo von Pesaro vor — eine kühne Hypothese, für die es im Bild selbst keine Anzeichen gibt und die außerdem eine Gleichsetzung von Tanz und Musik voraussetzt!

Im vierten Kapitel geht es um die kufische Inschrift über dem Musicabild. Laut Vorwort (S. 8) gelang es Orazgozel Machaeva zwei der drei entzifferbaren arabischen Wörter mit zwei Gesängen des persischen Lautenisten Barbad (um 600) zu identifizieren. Zusammen mit dem dritten Wort, das auf das persische Musiksystem verweist, läßt sich eine sinnfällige Aussage vermuten. Sie wird zwar von der Autorin nicht als direkte Lesung formuliert, dürfte aber in der Idee von der Musik als einem Orient und Okzident verbindendem System bestehen, das dem, der sich in diesem Sinne in dieser Kunst auskennt, Wohlergehen bringt.

Insgesamt eine Studie, in welcher auf umsichtige Weise die historischen, literarischen, kunsthistorischen und musikalischen Quellen miteinander verbunden werden, und die, auch wenn nicht Jeder Guidobaldis Hypothesen unterschreiben wird, anregend bleibt und die faszinierenden ikonographische Komplexität der Denkmäler vor Augen führt, in welchen der Urbinate sich verewigt hat.

TS

SOLVEIG WEBER, *Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults.* Band I: Text, Band II: Bilder. Mainz etc.: Schott, 1993. Band I: 319 S., Band II: 177 S. ISBN 3-7957-0263-1 – DM 148.-

Solveig Weber ließ sich in dieser kunsthistorischen Dissertation (Universität Bonn) von der Fragestellung leiten, welche Rolle die Musik für die bildenden Künste spielt und gelangte so auf Richard Wagner als Kristallisierungsfigur des 19. Jahrhunderts. Für die notwendige musikwissenschaftliche Beratung wandte sie sich an die Spitzen der deutschen Wagner-Forschung und erstellte eine komplexe Studie, die sich von der ursprünglichen Fragestellung allerdings weit entfernte und eher die Vollständigkeit der Wagner-Abbildungen über die authentischen Wagner-Bilder hinaus im Auge hatte und Klassifizierungen versuchte. Diese Klassifizierungen unternahm sie nach thematischen Gesichtspunkten und schuf so ein gut verfügbares Nachschlagewerk, eine Art Handbuch des Wagner-Bildnisses, zweifellos eine wichtige Quelle für Dramaturgen, Programmheftersteller und Wagner-Textschreiber. Die Stärken der Arbeit liegen in der kunsthistorischen Methodik, der Bildbeschreibung, der ikonographischen Beziehungen und einer Quellenkunde, deren Kenntnis viele neue Gesichtspunkte zutage fördert, bzw. schon bekannte noch einmal reflektiert und präzise formuliert. Dem Standard dieser quellenkundlichen Akribie hält allerdings die Interpretation nicht immer stand. Auf sie wird — was allerdings auch gute kunsthistorische Tradition ist — oftmals verzichtet, die Rezeption manchmal ausgeklammert, das Ding an sich säuberlich nach Inhalt und Form getrennt.

Für dem Rezensenten liegt in dieser in der Forschung häufigen, aber nichtsdestoweniger fragwürdigen Inkongruenz zwischen Datensammlung und Interpretation die Ursache für den problematischen Charakter des Buches. Inhaltliche Aspekte ergeben sich immer als Produkt von Thema und Form (zumindest bei Kunstwerken) und vermitteln über die formale Sprache verschiedene Interpretationen des einmal vorhandenen Themas. Dies wäre gerade am Beispiel der Wagner-Ikonographie deutlich beweisbar gewesen, ja wird einem bei der Durchsicht des zweiten Bandes geradezu aufgedrängt. Die Reproduktionen sind durchwegs von einer extrem schlechten Qualität (nimmt man einmal Strichzeichnungen, Drucke und Landschaftsfotos aus), was teilweise durch Unzugänglichkeit bzw. Vernichtung der Originalobjekte provoziert war, andererseits aber die mangelnde Professionalität der Unterlagenhersteller für die „Kunstfotografie“ ausweist. Hier wäre, so scheint mir, eine vermutlich auch pekuniär höhere Investition des Verlages notwendig gewesen oder ein völlig anders konzipiertes Layout, das im Format von Kleinbilddias den Dokumentationscharakter quasi als bildnerisches Fußnotenverfahren für sich beansprucht.

So mutig die Autorin viele durchaus kritische Wagner-Quellen zitiert, so bescheiden wird ihre Vorgangsweise, wenn es um die Erklärung von Widersprüchen in denselben geht oder um die Fragestellungen, die das Verhältnis Wagner und Nationalsozialismus betreffen. Hier die Klysschees der deutschen Sicht ungefragt zu übernehmen und beispielsweise Hartmut Zelinskys Polemik in einer Fußnote abzutun, entspricht nicht dem sich selbst gestellten Anspruch. Dies gilt auch für jene Kurzbefunde, die die komplexen Themenstellungen betreffen: Wagners Grundhaltung zu den bildenden Künsten, Bedingungen, Zusammenhänge und geschmackliche Maßstäbe der Wagner-Ikonographie oder die Überwindung des Wagnerismus in der Kunst der beginnenden Moderne können nicht ernsthaft auf ein oder zwei Buchseiten abgehandelt werden.

Trotzdem: Die Studie Solveig Webers ist eine wichtige quellenkundliche Ergänzung, die apparativ auf dem neuesten Standard der Wagner-Forschung steht und ganz gewiß den Rahmen einer üblichen Dissertation übertrifft. Hier wurde — positiv formuliert — Grundlagenarbeit geleistet, auf der aufzubauen nicht nur eine Herausforderung für die Autorin darstellen dürfte.

Manfred Wagner, Hochschule für angewandte Kunst, Wien



*Arnold Schoenberg – Blicke.* [Exhibition Catalogue]<sup>1</sup> *Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 31. Januar – 10. März 1996.* Paris: Imprimerie de l'Indre, 1995/6. 176 pp., color plates and illustrations in black and white. ISBN 388645–130–5. USD ca. 30.–

### 1. The exhibition and its staging

It is now generally acknowledged, and will be even more so in the wake of the recent exhibitions of Arnold Schoenberg's pictures, that the non-musical contributions of this composer were highly significant to the culture of Expressionism in pre-war Austria and Germany. Not only was Schoenberg one of the most important contributors to the *Blaue Reiter* Almanac and exhibitions in three art forms but his whole artistic output of this time exemplified its aesthetic principles in a profound way. During the years of Expressionist fervour, that is from 1906 to 1914, Schoenberg freed music from the constraints of tonality; painted and sketched and designed obsessively in the cause of "essential" expression; engaged in a relentless pursuit of the new aesthetic ideals through his extensive writings, and combined all the art forms in that paradigm of the *Gesamtkunstwerk*, *Die glückliche Hand*.

The exhibition installed in the Munch museum in Oslo (seen by the author) ought then to have reflected the wholeness and consistency of thought that is the hallmark of both Schoenberg's Expressionist period and the movement as a whole. The material was excellent: paintings representing all aspects of Schoenberg's artistic oeuvre were shown together with interesting documents from the period. These were selected with the historical and aesthetic context in mind and included copies of the *Blaue Reiter* Almanac (1912), the *Harmonielehre* (1911), musical scores, letters from fellow thinkers such as Karl Kraus (1909), Oskar Kokoschka (1909), Wassily Kandinsky (1911 and 1912) and Anton von Webern (1911). There were also a number of interesting posters and concert programmes together with photographs illustrating the importance of Schoenberg's various artistic friendships to his work. The presentation of all this wonderful material was, however, marred by the odd mixture of a vague and impressionistic attitude to history and a scepticism of Schoenberg's serious intentions as a painter. This attitude displayed itself in the exhibition through such symptoms as poor labelling (titles and other information about the paintings were often positioned at knee height and were in small print, obliging one to sit on the floor to get at the information!) and a lack of signals which would have helped to categorize and contextualize the material. The non-specialist, for example (or a person not used to kneeling and squinting at small labels) would have missed the fact that the big poster advertising concerts of 1912 featuring works by Schoenberg, Zemlinsky, Schreker and Suk was in fact designed by the Viennese Expressionist painter Egon Schiele.

The disturbing sounds of *Erwartung* played over the loudspeakers added to the symbolic "soup" but did nothing to help the visitor perceive the intellectual system which lay behind the choice of material. In fact almost everywhere one went in the exhibition there was Schoenberg's music playing, swamping the poor intellect that was trying desperately to categorize and make sense of the visual stimuli. So Schoenberg's paintings and designs for stage sets had musical accompaniment but hardly any information. Those for *Erwartung* had no details of performances; those for *Die glückliche Hand* no hint of the importance of the synaesthetic conception of the work and the inter-relationships between the arts. The other categories of paintings suffered from the same problem; there were no indications as to how each group of pictures were to be

1 The exhibition was shown at the Museum of Modern Art, (Paris 28 September – 3 December 1995), in Munich, and subsequently at the Munch Museum, Oslo (24 March – 27 May 1996). Through the respective museums catalogues are also available in French and Norwegian.

perceived according to their different statuses. The *Blicke* (Visions) —intuitively conceived heads, almost abstract—, for example, have much more autonomy than the designs for stage sets.

The reasons for the lack of a logical system of contextualization become clear when one reads about the opinions of the exhibition installer in the Norwegian media. These highlight the problems of reception inherent in the Expressionist aesthetic as well as those of the exhibition. Some examples from the press clippings serve to expose the problems of perceiving and presenting the work of a great thinker and innovator who expresses himself through many art forms:

It is not the intention of the Munch museum to show Schoenberg as a painter, rather as an outstanding composer who painted.

A painting composer is a curiosity when the composer is outstanding in his own field. The Munch museum portrays no great painter but a great composer who paints.

We are allowed to see how the hobby painter strives to find a way forward, groping in the dark.

Schoenberg never reached the same standard in painting as Munch, therefore it would be unfair to compare the two painters — but the inspiration source is so obvious in some of the pictures.

(Incidentally, the comparison with Munch was of much interest to the Norwegian reviewers of the exhibition: one even called Schoenberg a ‘*ylgre kunstnerbroren*’ — younger art brother — to Edward Munch).

The difficult choices facing the presenter of this material are interesting. One can regard the paintings as autonomous (as Schoenberg himself regarded the “Visions”) or as a biographical footnote to the life of a composer of genius; or one can look on the whole lot as a piece of history, and distance oneself from it by categorizing and labelling. With this exhibition the problem is especially difficult because only some of the paintings were conceived as “works of art” anyway. The solution arrived at has been to present the material, in the words of the installer, as an “experience” in which the significance and status of the paintings are submerged in an overwhelming perception of Schoenberg as a composer of hyper-emotional music. The logic is simple: if the inferior “hobby” paintings of a great composer are of peripheral interest then his identity as a painter must be played down. The fact that, according to Expressionist thinking, even an “inferior” painting can be a valued symbol of thought/self-expression seems to have been lost. The important differences in aesthetic status between the groups of paintings are also lost. The strategy of such an “impressionistic” presentation fails because it glosses over the differences between the elements in the exhibition; exhibits as “comment” are very different from exhibits as “art” or “thought”. The problems of presenting art from an age of hyper-subjectivism, in which the differences between the material of one art and another become blurred, have not been overcome.

## 2. *The catalogue*

For the rich or scholarly visitor who bought the catalogue to this exhibition (price *ca.* \$ 30.-!), things looked rather different: although much smaller than its extensive forerunner (produced for the 1991–92 exhibition of Schoenberg’s complete artistic oeuvre) this catalogue contextualizes the pictures admirably, both in terms of Schoenberg’s music and its cultural milieu. The inspiration behind the original Paris exhibition (instigated by Suzanne Pagé and Odile Burlaux with Aline Vidal) was the fact that Schoenberg’s paintings were made in a period of artistic and existential crisis, and the essays and anthologies are chosen and written accordingly. A long essay by Robert Fleck (“Die Malerei Schoenbergs und die Wiener Moderne”) sets the paintings in the context of the crisis point of modernism in general. It acknowledges the paintings as aesthetically original and continues (p. 16):

Sie gehören (zusammen mit den Hauptwerken von Oskar Kokoschka, Egon Schile und Richard Gerstl) zu den stärksten und repräsentativsten malerischen Äußerungen der gewaltigen und einzigartigen Unruhe, die von zahlreichen Wiener KunstschaFFenden jener Epoche geteilt wurde.

This emphasis on the importance of Schoenberg's visual creativity to the Expressionist movement is backed up by the material in the anthologies at the end of the catalogue. This includes the more important letters between Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg and the essay on Schoenberg's pictures in which Kandinsky acknowledges their aesthetic importance to the new movement. The items in the anthologies are introduced to the reader by Odile BurlaRaux who emphasises the theoretical congruence between the two thinkers. A rather different interpretation is given in Christian Hauer's short essay, "Entrückung", which stresses the personal identity crisis facing Schoenberg. This is linked to the second string quartet, opus 10 (Scherzo: "Alles ist hin!") and the self-portraits as instruments of analysis. Hauer sees Schoenberg's re-emergence out of a period of trauma and self-analysis in terms of an identification with the symbols of the genius and the prophet (Moses) in his late work *Moses and Aaron*. One unusual feature of this catalogue is the mix of scholarly and informative material with more intuitive and personal comment. A perceptive and rather poetic essay by Werner Hofmann "Die drei Blicke Schoenbergs" gives a deeply psychological analysis of Schoenberg's pictures. In this the revolutionary composer's own view of himself in the *Self-portrait from behind* (cat. no 4) is reflected back to us as an "undesirable mass" enclosing him in his own isolation, an "innovator against his own will" (p. 38). Also, in the description of the picture of Mahler's funeral the cultural threads are drawn together in a compelling way: here Hofmann quotes Egon Schiele ("everything is living dead") and refers to Kafka in an attempt to articulate the nature of Schoenberg's grief at Mahler's death (p. 33). (In the picture Mahler approaches his own grave like an apparition.) This intuitive view of the pictures is balanced by the concise and careful essays by Odile BurlaRaux which precede each of the six categories of Schoenberg's paintings: Self-portraits, Visions, Portraits, Landscapes, Caricatures, and Stage set designs (73 plates in all). Perhaps of especial interest is an essay by Pierre Boulez ("Visionen eines Lehrlings") who celebrates Schoenberg the "Autodidact" (as Webern called him) and discusses the issues surrounding Schoenberg's view of the Gesamtkunstwerk. He considers Schoenberg's concept of the Gesamtkunstwerk far above dilettantism.

The interdisciplinary nature of Schoenberg's creativity is also the subject of the essay by Sarkis, "Das Selbstporträt eines Autodidakten", which is accompanied by a reproduction of one of his own paintings, *A Schoenberg, les yeux rouges, le cou coupé en vers et sur la tête un noir en rectangle* (p. 12).

Although it offers no startlingly new information, this catalogue is definitely required reading for scholars of Schoenberg and of the Expressionist movement in general. For anyone else it offers an insight into how a musical thinker, acutely sensitized to the philosophical dilemmas of the age in which he lived, could express those dilemmas in an art form not his own, with such symbolic (even if not technical) accuracy. The material in this catalogue, and its presentation, also offers a kind of barometrical reading of our own culture's reception of modernism. Perhaps the crisis of thought portrayed in this exhibition is over-celebrated, and perhaps the man who helped open this "Pandora's box" of Modernism emerges from these reflections looking too much like a saint and a hero!

Susan J. Bagust, Open University, Milton Keynes



*Töne – Farben – Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde,*  
 hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Matthias Brzoska.  
 Laaber: Laaber-Verlag, 1995. 369 S., 36 Schwarz-Weiß-Abbildungen, 13 Farbtafeln.  
 ISBN 3-89007-314-X. DM 130.–

Der Widmungsträger dieser Festschrift ist nicht nur vielseitiger Musikwissenschaftler, sondern auch praktizierender Musiker und Maler, der sich in Forschung und Lehre stets für eine Verbindung der Künste ausspricht, interdisziplinäre Themen behandelt und auch zwischen Kunst und Wissenschaft zu vermitteln bestrebt ist. Dem Forscher- und Künstlerbild Buddes entsprechend wählten die Herausgeber als Autoren nicht nur Wissenschaftler aus den Bereichen Musik und bildende Kunst, sondern auch Künstler: Maler, Komponisten und Musiker.

Der Untertitel der Festschrift „Über Musik und die Bildenden Künste“ weist in seiner Offenheit auf die Pluralität der Themen und Fragestellungen hin, die das Verhältnis dieser beiden Künste von der Renaissance an bis in die jüngste Gegenwart hinein bezeichnet. Analogien zwischen bildender und „klingender“ Kunst, ästhetische Reflexionen über den jeweiligen Bedeutungsgehalt des für beide Künste wichtigen Begriffes der Zeit, der Aspekt der Visualisierung in der Neuen Musik und Kunst, soziologische Betrachtungen und Beiträge über das Gesamtkunstwerk der Oper bilden übergeordnete Schwerpunkte des Bandes.

Aus dieser Pluralität an inhaltlichen und methodischen Ansätzen, die nur schwerlich systematisierbar ist, scheint sich die Problematik der Gliederung der Beiträge ergeben zu haben.

Der erste Abschnitt wird eröffnet mit einer Interpretation des Bildes *Die Klavierstunde* von Henri Matisse (Robert Kudielka), hierauf folgen eine Analyse der Symphonischen Dichtung *Die Hunnenschlacht* von Franz Liszt (Wolfram Steinbeck), Anmerkungen zum Motiv-Modus bei Claude Debussy (Mathias Hansen), eine Dokumentation und Kritik über Henrik Neugeborens Entwurf zu einem Bach-Monument (Heinrich Poos), Betrachtungen über das Verhältnis von Klang und Nicht-Klang bei Beethoven (William Kinderman) sowie ein Überblick über Kompositionen nach Bildern von Antoine Watteau (Christine Wassermann-Beirao). Eine inhaltliche Zusammengehörigkeit zwischen diesen Beiträgen ist schwerlich zu erkennen.

Aufsätze, die sich mit grundlegenden und allgemeinen Fragestellungen und Problemen der Beziehungen zwischen beiden Künsten befassen, wie Rudolph Stephans „Vermischte Aufzeichnungen“, Wolfgang Dömlings Betrachtungen zur Geschichte der Idee des Gesamtkunstwerkes oder Helga de la Motte-Habers Überlegungen über den Aspekt „simulierte Zeit“ erscheinen erst im zweiten Drittel des Buches, nachdem verschiedene spezielle Studien über einzelne Bilder bzw. Werke diesen einführenden Themen vorangegangen sind. Auch inhaltlich eng verflochtene Themata, wie etwa die Arbeiten über die Musicalität von Klee-Bildern (Peter Rummenhöller und Horst Weber) folgen nicht aufeinander.

In diese Festschrift nicht nur wissenschaftliche Abhandlungen aufzunehmen, sondern auch Erfahrungen von Komponisten, Musikern und Malern, ist ein reizvolles und angesichts der Persönlichkeit des Widmungsträgers auch sinnvolles Unterfangen. Leider können sich einige Autoren der nicht wissenschaftlichen Beiträge der Gefahr des Abgleitens in einen allzu belanglosen Plauderton nicht entziehen. Auch innerhalb der wissenschaftlichen Arbeiten sind die Qualitätsunterschiede erheblich. Fundierte Studien —wie etwa die Analysen der Liszt'schen *Hunnenschlacht* von Wolfram Steinbeck oder des Matisse-Bildes *Die Klavierstunde* von Robert Kudielka, die Untersuchungen von Rainer Cadenbach über die Farbenharmonie Johann Leonhard Hoffmanns, von Helga de la Motte-Haber über die „Virtuelle Zeit“ oder von Rolf Dragstra über Leonards Proportionsstudien nach Vitruv— stehen neben rein spekulativen —wie die Frage der Inspiration des Watteau-Bildes *Les Fetes vénitiennes*

durch André Campras gleichnamiges Opéra-ballet (Elisabeth Schmierer) — oder oberflächlich recherchierten Betrachtungen. Ein Beispiel für letzteres ist der Aufsatz von Christine Wassermann-Beirao über Watteau in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. So fehlt in der Werkaufstellung (S. 83) ein Reihe von diesbezüglichen Kompositionen: z. B. von Zdenek Fibich (1897), Wilhelm Kempff (1939), Gaston Lemaire (1905), Darius Milhaud (1957), Otmar Nussio (1959) oder Karl Zimmer (1925), um nur einige zu nennen. Durch die lückenhafte Werkerfassung ergibt sich für die Autorin das Bild, daß die Hälfte der diesbezüglichen Kompositionen zwischen 1880 und 1900 entstand, „in der Zeit also, in der die Suche der französischen Künstler nach ihrer nationalen Vergangenheit ihren Höhepunkt erreicht hat“ (S. 84). Diese These ist angesichts der beträchtlichen Anzahl der im 20. Jahrhundert entstandenen Watteau-Vertonungen wohl nicht haltbar.

Auch wenn der Titel eine wirklich breitestmögliche Palette an Themen zuläßt, so ergeben sich doch auch Grenzen, die beim Beitrag von William Kinderman überschritten werden. Der Autor geht im wahrsten Sinne seines Wortes „über den Rahmen hinaus“, womit gleich der Titel seines Beitrages persifliert wäre. Seine Betrachtungen über die Gestaltung der offenen Schlüsse in Beethoven-Werken, die ein analoges Verhältnis zwischen Hörbarem und Nicht-Hörbarem, zwischen Klang und Nicht-Klang schafft, werden eingeleitet mit einem Vergleich zu einem Kunstgriff der klassischen Malerei, und zwar zwischen der Ausnutzung der Beziehung des Sichtbaren zum Unsichtbaren (durch versteckte Lichtquellen, Objekte oder Personen außerhalb des Rahmens). Gibt man sich nicht mit dieser etwas gewaltsam aufgesetzten Analogie zufrieden, dann bleiben die Beziehungen dieses Aufsatzes zur Thematik der Festschrift verborgen.

Zur Herausgabe sei noch angemerkt, daß die uneinheitliche Handhabung des Anmerkungs- bzw. Fußnotenapparates die optisch an sich ansprechende Gestaltung des Buches schmälert. Beim Aufsatz von Werner Dömling wurde auf Anmerkungen überhaupt verzichtet und ohne Quellenangabe zitiert. Als störend erweist sich ferner, daß in den Texten zwar auf die jeweilige Nummer der Abbildungen im Anhang verwiesen wird, diese Nummer jedoch den Tafeln nicht beigelegt wurde. Ein Textverweis auf die entsprechende Seite der Abbildung wäre wohl sinnvoller gewesen.

Monika Fink, Universität Innsbruck

## Bibliographia

1993–1995

by Franz Gratl and Zdravko Blažeković

Compiled in the editor's office with contributions by Cristina Bordas, Madrid. Several authors gave us their kind assistance by sending us bibliographical references or off-prints.

### A) MUSIC AND ART

AICHELE, K. PORTER. "Paul Klee's *Rhythmisches*: a recapitulation of the Bauhaus years." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994): 75–89.  
Sees links to 12-tone composition.

BRUGNONI, TIZIANA. "Curiose mutanze, novità, stravaganze: un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di Germanico sul Reno." *Rivista Italiana di Musicologia* 27 (1992): 125–44.

BUTLER, CHRISTOPHER. *Early Modernism: literature, music, and painting in Europe, 1900–1916*. Oxford: Clarendon, 1994.

CAMBON, PIERRE. "Peinture buddhique ‘à l'ambroisie’, une peinture inconnue du XVIII<sup>e</sup> siècle de la collection Collin de Plancy." *Revue du Louvre* 43/5–6 (1994): 63–74.

CHAILLEY, JACQUES. "Les chansons de Thibaud de Champagne au réfectoire de Pamplona." *Actas del Congreso International “España en la Música de Occidente”*, Madrid, 29 Oct.–5 Nov. 1987. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; 101–8.

CHINCHILLA MARÍN, ISABEL. *Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla*. Universidad de Granada: Memoria di licenciatura inedita, 1985.

CILIBERTI, GALLIANO. "Le passioni degli Dei: musica e pittura tra Gluck e David." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 177–96. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

DAVIDSON, CLIFFORD. *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1850*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1991. (*Early Drama, Art, and Music Monograph Series* 16).

Includes two chapters concerning music: "Fools and other entertainers" and "Minstrels".

DE LA MOTTE-HABER, HELGA.\* *Musik und bildende*

*Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber, 1990.

Reviewed by Ralf Wehner in *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32 (1990): 87–90.

—. "Visuelle Klangwelten." *Von der Vielfalt musikalischer Kultur: Festschrift für Josef Kuckerz*. Edited by Rüdiger Schuhmacher. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1992; 349–54.

Deals with the interaction of listening to music and looking at pictures in 20th-century music.

DE LUCA, PINA. "Il giardino della sorella o del giardino della ‘Dissonanza’?" *Giardino europeo del Novecento, 1900–1940, atti del III colloquio internazionale, Pietrasanta, 27–28 settembre 1991*. Edited by Alessandro Tagliolini. Firenze: Editis; 115–31.

Uses texts on music by Trakl and music by Schönberg.

Den Haag, Antwerpen, 1994. – *Music & Painting in the Golden Age*. [Exhibition catalogue]. Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder; Antwerpen, Hessenhuis Museum, 11 May–10 July 1994 (Den Haag), 29 July–30 Oct. (Antwerpen). Edited by Edwin Buijsen and Louis Peter Grijp. Den Haag and Zwolle: Hoogsteder & Hoogsteder and Waanders, 1994.

Reviewed by Barbara Russano Hanning in *Music & Letters* 76/3 (1995): 422–4.

DONINGTON, ROBERT. *Opera and its Symbols: the unity of words, music, and staging*. New Haven etc.: Yale University Press, 1990.

Reviewed by Wallace Dale in *Music Review* 53 (1992): 145–7.

FABIANI, ENZO. "La genial colaboración entre Stravinsky y Picasso. Un pas de deux entre pintura y música." *Amadeus* 3 (December 1992): 61–3.

—. "Richard Wagner y Mariano Fortuny." *Amadeus* 13 (November 1993): 45–7.

FORSELLES, C. J. "Dynaamisen rytmien estetiikkka [The aesthetics of dynamic rhythm]." *Taide* 34/2 (1994): 38–41.

Discusses rhythm visualized in paintings.

FRANCHI, SAVERIO. "Osservazioni sulla scenografia dei melodrammi romani nella prima metà del

## Bibliographia

Seicento.” *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell’opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 151–76. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

Frankfurt, 1986. – *Paul Klee und die Musik*. [Exhibition catalogue]. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 14.7.–17.8.1986. Frankfurt (Main) and Berlin: no publ., 1986.

FRÉMIOT, MARCEL. “Music, visual arts and mathematical concepts.” *Leonardo* 27/3 (1994): 93–100.  
Discusses the differences between music and the visual arts with regard to their reliance on mathematical principles.

GALLEGU, ANTONIO. “Les instruments de musique dans l’art et la littérature.” *Instruments de musique espagnols du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. [Exhibition catalogue]. Brussels: Général de Banque, 1985; 21–30.

HÖHNE, ERICH. *Musik in der Kunst*. Hanau am Main: Dausien, 1965.

HÖRTREITER, HANS. see KAPTEINA, HARTMUT, and HANS HÖRTREITER

HURTE, MICHAEL. *Musik, Bild, Bewegung*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1982.

JAUKKURI, MAARETTA. “Kava ja katsoja [The work of art and the spectator].” *Taide* 33/6 (1993): 18–21.  
In Finnish; summary in English.

JUNOD, PHILIPPE.\* *La musique vue par les peintres*. Lausanne: Edita, 1988.  
Reviewed by Jean-Michel Nectoux in *Revue de Musicologie* 78 (1992): 161–2.

KAPTEINA, HARTMUT, and HANS HÖRTREITER. *Musik und Malen in der therapeutischen Arbeit mit Suchtkranken*. Stuttgart und Kassel: Fischer etc., 1993.

KARBUSICKY, VLADIMIR. “Engelmusik und teuflische Schreie. Imaginationen des Matthias Grünewald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 183–91.

KENAAN, KEDAR NURITH. “The margins of society in marginal Romanesque sculpture.” *Gesta* 33 (1992): 15–24.

KNOPP, NORBERT. “Gerard Dou – der geigende Maler.” *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*. Edited by Norbert Dubowy and Sören Meyer-Eller. Pfaffenholz: Ludwig, 1990; 101–11.

KÜHN, CLEMENS. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hamburg: Wagner, 1972. (Schriftenreihe zur Musik).

LABAJO VALDÉS, JOAQUINA. “Música y escultura en el renacimiento español: interrelaciones al servicio del arte fúnebre.” *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Universidad de Valladolid)* 53 (1987): 375–86.

LANDSBERGIS, VYTAUTAS. *M. K. Čiurlionis: time and content*. Vilnius: Lituanus, 1992.  
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) was a Lithuanian painter and composer. Reviewed by Algirdas Ambrasas in *Die Musikforschung* 47 (1994): 439–40.

LEONARD, GEORGE J. *Into the Light of Things: the art of the commonplace from Wordsworth to John Cage*. Chicago etc.: University of Chicago Press, 1994.  
Discusses aesthetic concepts shared by the visual arts and music in the American avant-garde.

LOCHER, J. L. “‘Tombeau de Glenn Gould’: een installatie van Dick Raaijmakers.” *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 2 (1992): 42–55.  
The installation formed part of the exhibition “Antiqua musica” in the Haags Gemeentemuseum (26.8. – 29.10.1989).

LORENZ, DETLEF. *Fleischextrakt und grosse Oper: Die Reklame-Sammelbilder der Liebig-Gesellschaft zu Oper, Operette und Ballett*. Berlin: Lorenz, 1992.

LYON, 1992. – *Picasso, “Le tricorne”: dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla*. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 13 Sept.–15 Nov. 1992. Lisboa: Museo do Centro de Arte Moderna, 1992.  
Also shown in Lisbon (Museo do Centro de Arte Moderna) and Madrid (Fundación Juan March).

MAGIRIUS, HEINRICH. *Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater: Entstehung, künstlerische Ausstattung, Ikonographie*. Wien etc.: Böhlau, 1985.

MARTENS, JUTTA. “Das grandiose Finale der Pariser Dadabewegung: Francis Picabias Anti-Ballett ‘Relâche’.” *Kunst und Antiquitäten* 5 (1992): 34–7.  
The music for the ballet is by Eric Satie.

MATHY, ANNE-MARIE. “La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV: musique, poésie, architecture.” *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell’opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited

by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 87–108. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

MESSIAEN, OLIVIER, and CLAUDE SAMUEL. *Music and Color: conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.

MONTAGU, JENNIFER. "The theory of the musical modes in the "Académie Royale de Peinture et de Sculpture"." *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 233–48.

ORRESO-SALAS, JUAN. "Presencia de la arquitectura en mi música." *Revista Musical Chilena* 42 (1988): 5–20.  
On the validity of architectural proportions for music.

*Paris*, 1994. — Wagner, *Le Ring en images*. [Exhibition catalogue]. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994. Edited by Catherine Massip and Elisabeth Viatte. Paris: Bibliothèque nationale, 1994.  
Reviewed by Monique Rousselle in *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 213–5.

PASCALE, MICHELANGELO. "Non talent-scout, ma inquieto sperimentatore. Appunti sull'attività teatrale di Massimo Bogianckino." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 9–12. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

PELAEZ MARTIN, ANDRÉS. "El Museo Nacional del Teatro. Memoria viva del arte escénico en España." *Cuatro Siglos del Teatro en Madrid*. [Exhibition catalogue]. Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de Cultura, 1992; 145–55.  
\_\_\_\_\_, (ed.). *Inventario. I. Pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas. Museo Nacional del Teatro*. Madrid: Ministerio Nacional de Cultura, INAEM, 1993.

POWELL, KIRSTEN H. "Object, symbol, and metaphor: Rossetti's musical imagery." *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 2 (1993): 16–29.  
Discusses musical themes in D. G. Rossetti's pictures and poems.

PRAVDYUK, YURY ALEKSEYEVICH. "Musical light-painting and the phenomenon of form-movement." *Leonardo* 27/5 (1994): 379–81.

*Prints and drawings of musical interest*. [Trade catalogue]. New York: C. & J. Goodfriend Drawings and Prints, 1993.

RÉBILLON-MAURIN, MICHÈLE. "Jean Roller, portraitiste, et la manufacture de piano Roller & Blanchet." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 112–49.

ROALES-NIETO Y AZAÑÓN, AMALIA. "Damián Forment, escultor y músico." *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 4/1–2 (1988): 227–44.

ROTHSCHILD, DEBORAH MENAKER. *Picasso's "Parade" from Street to Stage: ballet by Jean Cocteau, score by Eric Satie, choreography by Léonide Massine*. London: Sotheby's Publications, 1992.

RUSSELL, TILDEN A. "Iconographic paths to the minuet." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 221–34.

SAMUEL, CLAUDE, see MESSIAEN, OLIVIER, and CLAUDE SAMUEL

SCHAWELKA, KARL. "Quasi una Musica". *Untersuchungen zum Ideal des "Musikalischen" in der Malerei ab 1800*. München: Mäander, 1993.  
Reviewed by Monika Fink in *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 295–6.

SCHMID, MANFRED HERMANN. "Dürer und die Musik. Das Rätsel der "nicht entziffern Aufzeichnungen" im schriftlichen Nachlaß." *Die Musikforschung* 46 (1993): 131–56.  
Dürer's literary remains contain a number of short pieces in German organ tablature. In his complete edition of Dürer's written legacy, Hans Rupprich classified them as "nicht entzifferte Aufzeichnungen". Schmid transcribes the compositions —obviously by Dürer himself— and relates them to mathematical concepts valid in Dürer's art, such as proportions and "Meß-Lehre".

SEEBASS, TILMAN. "The power of music in Greek vase painting: reflections on the visualization of *rhythmos* (order) and *epaoidē* (enchanting song)." *Imago Musicae* 8 (1991): 11–37.

SESE, FREDERIC. "Joan Miró, la música visual." *Amadeus* 12 (Oct. 1993): 46–50.

SHELESTOVA, ELENA. "Linking image and idea: the artwork of Oleg Sokolov." *Leonardo* 27/5 (1994): 427–32.  
The painter Sokolov was inspired by music and literature.

SOBREGAU, C. DE. "La pintura wagneriana." *Album Letras-Artes* 39 (Spring 1994): 42–53.

VAN ES, JONIEKE. "Bart van der Leck: "Compositie" (1918)." *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 1 (1991): 6–13.  
"Compositie" is an abstract painting by the Dutch painter Bart van der Leck (1876–1958).

WATKINS, GLENN. *Pyramids at the Louvre: music, culture, and collage from Stravinsky to the post-*

## Bibliographia

*modernists.* Cambridge (MA): Harvard University Press, 1994.  
 Reviewed by Arnold Whittall in *Music & Letters* 76 (1995): 311–4.

WEIDNER, KARL-HEINZ. *Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik.* Frankfurt (Main): Peter Lang, 1994.  
 Reviewed by Monika Fink in *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 297–8.

WILD, NICOLE. *Décor et costumes du XIX<sup>e</sup> siècle, Tome 2: Théâtres et décorateurs.* Paris: Bibliothèque nationale, 1993.  
 Reviewed by Denis Herlin in *Musique-Images Instruments* 1 (1995): 208–9.

WRIGHT, CRAIG. “Dufay’s *Nuper rosarum flores*, King Solomon’s temple, and the veneration of the virgin.” *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994): 395–439.  
 Relates Dufay’s motet, composed for the consecration of the cathedral of Florence, to the architecture of the building.

BAĞCI, SERPİL. “A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the ‘dīvān’ of Solomon.” *Muqarnas* 12 (1995): 101–11.

BABAIE, SUSSAN. “Shah ’Abbas II, the conquest of Gandahar, the Chihil Sutun, and its wall paintings.” *Muqarnas* 11 (1994): 125–42.  
 The represented scenes show music for entertainment and ritual purposes.

BALLESTER I GILBERT, JORDI. “Els goigs marians i la iconografía musical.” *Recerca Musicalògica* 9–10 (1989–90): 367–72.  
 “Els goigs marians en l’art i la música de finals de l’Edat Mitjana.” *Butletí d’Amics de l’Art Romànic del Bages* 83 (1993): 14–9.  
 Revised version of the previous article.

—. “Iconografía musical: una eina per a l’estudi de la música del passat.” *Revista musical Catalana* 44 (June 1988): 10–2.

—. “Joseph Ricart i Matas i la iconografía musical.” *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893–1993).* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1993: 75–84.

BARTH MAGNUS, INGEBJORG, and BIRGIT KJELLSTRÖM. *Musical Motifs in Swedish Church Art.* Stockholm: The Swedish RIdIM Committee/The Swedish National Collections of Music, 1993.  
 Reviewed by Raymond Parks in *Galpin Society Journal* 48 (1995): 224–6, and by Tilman Seebass in *Die Musikforschung* 49 (1995): 82–3.

BASCHET, JÉRÔME. *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie iconography in the Renaissance and in the Baroque period: importance and guidelines for its studies.* Washington, D.C.: OEA/OAS, 1992. (*Colección INTERAMER* 26).  
 —. “La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos.” *Revista de Musicología* 15/2–3 (July–December 1992): 1–62.  
 —. “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 5 (1993): 201–20.  
 —. “Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad.” *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 5/2 (1989): 41–84.

ARAGONES ESTELLA, MARÍA ESPERANZA. “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago Navarro.” *Príncipe de Viana* 54/199 (May–August 1993): 247–80.

ALONSO Y GARCIA DEL PULGAR, TOMÁS. “Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical de Navarra.” *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 52 (1988): 377–88.  
 —. “Un ejemplo iconográfico de la danza social en Navarra.” *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 49 (1987): 81–4.

—, and ANGEL NAPAL OTEIZA. “Iconografía musical de Navarra. Merindad de Estella – 1.” *Cuadernos de Sección. Folklore* 4 (1991): 125–66.

—, ANGEL NAPAL OTEIZA, and ISABEL AINCIA CARIDAD. “Iconografía musical de Navarra. Merindad de Tudela.” *Cuadernos de Sección. Folklore* 3 (1990): 231–82.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL ROSARIO. *La iconografía musical latinoamericana en el renacimiento y en el Barroco. Importancia y pautas para su estudio/Latin American musical*

(XII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle). Rome: Palais Farnèse, 1993. (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 279).

BECK, ELEONORA M. "A musical interpretation of Andrea di Bonaiuto's *Allegory of the Dominican Order*." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 123–38.

The fresco is in Santa Maria Novella, Florence.

BÉLIS, ANNIE, see HOMO-LECHNER, CATHERINE, and ANNIE BÉLIS, (eds.)

BESCHI, LUIGI. "Mousikè Téchne e Thánatos: l'immagine della musica sulle lekythoi funerarie attiche a fondo bianco." *Imago Musicae* 8 (1991): 39–59.

BILBAU ARISTEGUI, PABLO. "Galería fotográfica de la Sociedad Filarmónica (I)." *Mínima* 1/1 (1992): 30–1.

\_\_\_\_\_. "Galería fotográfica de la Sociedad Filarmónica (II)." *Mínima* 1/2 (1992): 24–6.

\_\_\_\_\_. "Galería fotográfica de la Sociedad Filarmónica (III)." *Mínima* 1/3 (1992): 18–21.

BLUMENBERG, HEIKE. "Ein musikalisches Bildrätsel." *Die Musikforschung* 45 (1992): 163–5.

A representation of the *rudimenta musicis* in a print (1598) is discussed; the original woodcut is to be found in the Staatsbibliothek Bamberg (J. H. Msc. 140).

BOTT, GIAN CASPER. "Ut pictura musica. Zu Evaristo Baschenis *Ricercata Quinta*." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 15–30.

The painting *Ricercata Quinta* is a still life with musical instruments.

BRAUN, JOACHIM. "Die Musikikonographie des Dionysoskultes im römischen Palästina." *Imago Musicae* 8 (1991): 109–33.

\_\_\_\_\_. "Iron age seals from ancient Israel pertinent to music." *Orbis Musicae* 10 (1990/91): 11–26.

BRAUN, WERNER. "Zur Bildausstattung in Claudio Sebastianis *Bellum musicale* (1563)." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 31–9.

BRITO, MANUEL CARLOS DE. "A festa musical e a música da festa." *Festa*. Edited by Maria Helena Carvalho dos Santos. Lisboa, 1992; 359.

BROWN, HOWARD MAYER. "Cleriadus et Meliadice: a fifteenth-century manual for courtly behaviour." *Iconography at the Crossroads: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*. Princeton (NJ): Princeton University, Department of Art and Archeology, 1993; 215–28.

The essay is based on MS Torino 1628 L.II.2 and the print Paris 1495.

BRUMANA, BIANCAMARIA. "Iconografia della S. Cecilia ed accademie musicali: nuovi contributi." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bo-gianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 115–36. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

BUCHLER, ALFRED. "Music both high and low: Tancred of Lecce enters Palermo." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 91–122.

The starting point of this essay are the illustrations in the *Liber ad honorem Augusti* (ca. 1195–96) by Peter of Eboli.

BUCKLEY, ANN. "Music-related imagery on early Christian insular sculpture: identification, context, function." *Imago Musicae* 8 (1991): 135–99.

BUDDE, RAINER. "Nebensächliches? Zur Darstellung der Musik auf Stefan Lochners Weltgericht." *Stefan Lochner, Meister zu Köln: Herkunft, Werke, Wirkung*. [Exhibition catalogue]. Köln: Verlag der Museen der Stadt Köln, 201–6.

BUENO CARRERA, JOSÉ MARÍA. *Guardias reales de España desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I*. Madrid: Aldaba Militaria, 1989.

Descriptions and illustrations of uniforms, including pictures of musicians and musical instruments.

BUSCH-SALMEN, GABRIELE. "Materialien zu Geschichte und Gebrauch von Notenpulten vor 1800." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 41–52.

CADARSO, MARÍA VICTORIA. "Le clave de *Los embajadores* de Holbein el Joven." *Goya* 187/88 (1985): 87–9.

CALAHORRA MARTÍNEZ, PEDRO. "La música medieval en el Alto Aragón." *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. [Exhibition catalogue]. Huesca: Diputación de Huesca, 1993; 128–31.

\_\_\_\_\_, JESÚS LACASTA, and ALVARO ZALDÍVAR. *Iconografía musical del románico aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.

CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI. "17th-century mirrors of musical vogues in Rome." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 53–64.

Investigates early 17th-century Roman pictorial sources with musical content.

CARIDAD, ISABEL AINCIA, see ALONSO Y GARCIA DEL PUGAR, TOMÁS, ANGEL NAPAL OTEIZA, and ISABEL AINCIA CARIDAD

## Bibliographia

CARLONE, MARIAGRAZIA. *Iconografia musicale nell'arte Biellese, Vercellese e Valsesiana: un catalogo ragionato*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1995. (*Iconografia musicale in Italia*, 2). Reviewed by Antonio Baldassare in *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 67–8.

CASSIDY, BRENDAN, (ed.). *Iconography at the Crossroads: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*. Princeton (NJ): Princeton University, Department of Art and Archeology, 1993.

CHANG, PETER. "Han Xi Zai's Night Banquet: a silk painting from the tenth-century Nan Tang court." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 9–41.

CHAUDONNERET, MARIE-CLAUDE. "Les peintres "troubadours", collectionneurs d'instruments de musique." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 22–33.  
Includes discussion of a few paintings with "medieval" music scenes painted in the early 1800s.

CHRISTIANSEN, KEITH. *A Caravaggio Rediscovered: the lute player*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

CLARO VALDES, SAMUEL, et al. *Iconografía musical Chilena*. 2 vols. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.  
Reviewed by Raquel Bustos Valderrama in *Revista Musical Chilena* 43 (1989): 137–40.

DAREGGI, GIANNA. "Scena di concerto in un interno: il mosaico tardo-antico da Mariamîn." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 19–30.

DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and EZIO GENOVESI. "Annunci e segnali. Il suono della tromba dalle immagini del primo Quattrocento." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 71–86.

DÖRING, THOMAS. "Freudige Conversationen". Eine musikalische Balkonszene von Jan Gericke van Bronckorst im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig." *Kunst und Antiquitäten* 5 (1992): 30–3.  
The painting symbolizes harmony.

DUNN GRINELL, HELEN. "Yayue depicted on ancient Chinese bronzes." *RIdIM/RCMI Newsletter* 18/2 (Fall 1993): 39–68.

ESTEBAN LORENTE, JUAN FRANCISCO. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.

One chapter is dedicated to "Armonías musicales" and their iconographical representations.

FENLON, IAIN. "Gender and generation: patterns of music patronage among the Este, 1471–1539." *Corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441–1548*. København and Modena: Museum Tusculanum and Panini, 1990; 213–32.  
Discusses musical iconography in the works of Mantegna, Lorenzo Costa and Correggio, as well as Isabella d'Este's studio.

FERNANDEZ-LAREDA, CLARA. *Iconografía musical de la catedral de Pamplona*. Pamplona: Catedral M. de Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1985.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL. "El baile en la iglesia: la rúbrica sobre la danza en el *Ceremonial de la Coronación de los Reyes* de la Biblioteca de El Escorial." *Actas del Symposium "La Música en el Monasterio de El Escorial"*. Madrid: Ediciones Escurialenses, 1993; 321–41.

FRINGS, GABRIELE. "Dosso Dossi Allegorie der Musik und die Tradition des *inventor musicae* in Mittelalter und Renaissance." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 159–203.

GARCIA MATOS, MARÍA CARMEN. "La danza de la muerte y su supervivencia en la tradición folklórica hispana." *Revista de Musicología* 8/2 (1985): 257–71.

GATTI, ANDREA. "Stereotipi e permanenze di genere nei soggetti e carattere musicale della stamperia Remondini di Bassano." *Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli. Raccolta di arte applicata. Museo degli strumenti musicali* 15 (1989–90): 113–49.

GENOVESI, EZIO, see DELLA PORTA, PIER MAURIZIO, and EZIO GENOVESI

GERVASIO, ROCCO. "Per una prima indagine di iconografia musicale, sui rapporti tra Napoli e Caserta." *Archeologia e arte in Campania*. Salerno: Società Dante Alighieri, 1993; 201–50.  
Deals with representations of music from the age of the Counter-Reformation in the area.

GÉTREAUX, FLORENCE. "Le concert instrumental des "Noches de Cana" de Véronèse: interrogations pour une lecture méthodique." *Revista de Musicología* 16 (1993): 985–8.

GOMEZ, AGUSTÍN. "Musicorum et cantorum magna est distantia: los joglares en el arte románico." *Cuadernos de Arte e Iconografía* 4/7 (1991): 67–73.

GOULAKI-VOUTIRA, ALEXANDRA. "Nike auf musikalischen Darstellungen der klassischen Zeit." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12

(*Musikalische Ikonographie*) (1994): 83–101.

\_\_\_\_\_. “Observations on domestic music making in vase paintings of the fifth century B.C.” *Imago Musicae* 8 (1991): 73–94.

GRECO, ALDO. *Codici miniati della Biblioteca capitolare di Busto Arsizio*. Busto Arsizio: Biblioteca capitolare e Archivio storico di San Giovanni Battista, 1993.

GROOS, ULRIKE. “Musik bei Lorenzo Lotto.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 103–10.

\_\_\_\_\_. “Musik und bildende Kunst. Die Bedeutung von Apoll, Marsyas und Pan für das Musikverständnis des 16. Jahrhunderts.” *Musica* 48 (1994): 314–9.

GROSSKREUZ, PETER. “Tanzautoren der Barockzeit.” *Gutenberg Jahrbuch* 69 (1994): 170–86.

GUIDOBALDI, NICOLETTA. “Court music and universal harmony in Federico da Montefeltro’s Studiolo in Urbino.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 111–20.

GUIZZI, FEBO, and NICO STAITI. “Mania e musica nella pittura vascolare apula.” *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 43–90.

Discusses South-Italian trance dances and their iconography from antiquity to today.

HAINÉ, MALOU. “Participation des facteurs d’instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIX<sup>e</sup> siècle.” *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 76–83.

HAMMERSTEIN, REINHOLD. “Caecilia.” *MGG* 2 vol. 2 (1990): Sp. 309–15.

\_\_\_\_\_. “Raffaels Heilige Caecilia. Bemerkungen eines Musikhistorikers.” *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedel*. Edited by Klaus Güthlein and Franz Matsche. Worms: Werner, 1993; 69–79.

\_\_\_\_\_. *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*. Tübingen and Basel: Francke, 1994.

Reviewed by Tilman Seebass in *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 293, and in *Die Musikforschung* 49 (1995): 83.

HÄRTLING, URSULA. “Der geigende Tod. Zu einer Anzahl kleinformatiger Gemälde des Antwerpener Kleinfigurenmalers Frans Francken II (1581–1642).” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 121–32.

HEARTZ, DANIEL. “The Concert Spirituel in the Tuilleries Palace.” *Early Music* 21/2 (August 1993): 240–50.

HECKMANN, HARALD, MONIKA HOLL, and HANS JOACHIM MARX, (eds.). *Musikalische Ikonogra-*

*phie*. Laaber: Laaber Verlag, 1994. (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12).

HEISE, BIRGIT. “Catalogus: Darstellungen von Musik in sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600.” *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 245–85.

HELENIUS-ÖBERG, EVA. “Änglakör och djämlstrummor: kring medeltidsmänniskans töreställningar om musik.” *Iconographisk Post (Stockholm)* 4 (1988): 1–15.

\_\_\_\_\_. “De glädjä sig vid pipers ljud: om Iob Jåsom yrkesmusikernas skyddspatron.” *Iconographisk Post* 5 (1989): 1–15.

\_\_\_\_\_. “Dem vi för vår lag hålla. De kejserliga trumpetarprivilegiernas tillämpning i Sverige under 1600– och 1700-talet.” *Svensk tidskrift för musikforskning* 73 (1991): 69–84.

\_\_\_\_\_. “Världens musik: ondska och synd i medeltida kalkmåleri.” *Musiikki* (Helsinki) (1989): 265–76.

HICKMANN, ELLEN. *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt: Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolombischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt (Main) etc.: Peter Lang, 1990.

Reviewed by Ann Buckley in *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 68–72.

HIRSCH, STEFAN. “Die Ältesten von Oloron und ihr Umkreis. Zur Bewertung restaurierter Bildquellen.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 147–55.

HOFFMANN-AXTHELM, DAGMAR. “Markgraf Otto mit dem Pfeile (Codex Manesse, fol. 13). Zum höfischen Minne-, Schach- und Instrumentalspiel im frühen 14. Jahrhundert.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 157–70.

HOLL, MONIKA, see HECKMANN, HARALD, MONIKA HOLL, and HANS JOACHIM MARX, (eds.)

HOMO-LECHNER, CATHERINE. “Une copie inconnue des miniatures musicales des Cantigas de Santa María de L’Escorial.” *Revista de Musicología* 10/1 (1987): 151–9.

\_\_\_\_\_, and ANNIE BÉLIS, (eds.). *La pluridisciplinarité dans l’archéologie musicale: IV<sup>e</sup> rencontres internationales du Groupe d’études sur l’archéologie musicale, Saint-Germain-en-Laye, 8–12 octobre 1990*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1994.

Reviewed by Ann Buckley in *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 68–72.

HUOT, SYLVIA. “Visualization and memory: the illustration of troubadour lyric in a thirteenth-century manuscript.” *Gesta* 33 (1992): 3–14.

## Bibliographia

*Imago Musicae*. Edited by Tilman Seebass. vols. 1–3. Kassel etc.: Bärenreiter and Duke Press, 1984–86.  
 Reviewed by María del Rosario Álvarez Martínez in *Revista de musicología* 11 (1988): 274–6.

*Imago Musicae*. Edited by Tilman Seebass. vol. 5. Kassel etc.: Bärenreiter, 1988.  
 Reviewed by Josef Bor and Jane Harvey in *Ethnomusicology* 38/1 (1994): 162–6.

IVANOFF, VLADIMIR. “Illustrationen osmanischer Musikausübung in europäischen Publikationen (1500–1800): Versuch einer Typologie.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 171–82.

IVERSEN, GUNILLA. “On the iconography of praise in the Sanctus and its tropes.” *De musica et cantu. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*. Edited by Peter Rahn and Ann-Katrin Heimer. Hildesheim: Olms, 1993; 275–308.

JASCHINSKI, ANDREAS. “Engelsmusik – Teufelsmusik. II. Ikonographische Topoi.” *MGG* 2, vol. 3 (1994): Sp. 14–27.

JOOST-GAUGIER, CHRISTIANE L. “Sappho, Apollo, Neopythagorean theory and Numine’s Afflatur in Raphael’s fresco of the Parnassus.” *Gazette des Beaux-Arts* 122 (1993): 123–34.  
 Deals with Sappho as a patroness of poetry and music.

JULLIAN, MARTINE, and GÉRARD LE VOT. “Notes sur la cohérence formelle des miniatures à sujet musical du manuscrit b.I.2 de L’Escorial.” *Revista de Musicología* 10/1 (1987): 105–14.

KREITNER, KENNETH. “Minstrels in Spanish churches, 1400–1600.” *Early Music* 20/4 (November 1992): 532–48.

KJELLSTRÖM, BIRGIT, see BARTH MAGNUS, INGEBORG, and BIRGIT KJELLSTRÖM

KNIGHTON, TESS. “The a-capella heresy in Spain: an inquisition into the performance of the *cancionero* repertory.” *Early Music* 20/4 (November 1992): 561–81.  
 Uses a number of pictorial sources from 15th- and 16th-century Spain.

KYROVA, MAGDA. “‘Den Dans des Wereelts’: een iconografische verkenning.” *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 1 (1991): 26–39.  
 Deals with the etching “Den Dans des Wereelts” (ca. 1550) by Pieter Baltens (1528–1598).

LACASTA SERRANO, JESÚS JOAQUIN. “Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*. Un documento coetáneo de las *Cantigas de Santa María*.” *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 11/1–2 (1995): 187–273.

\_\_\_\_\_. “Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del viejo Aragón.” *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 6/2 (1990): 81–163.

LACASTA SERRANO, JOSÉ. “Los ángeles músicos de la capilla gótica de San Victorián.” *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 8/2 (1992): 109–56.

\_\_\_\_\_. see also CALAHORRA MARTINEZ, PEDRO, JESÚS LACASTA, and ALVARO ZALDÍVAR

LAGNIER, EMANUELA. *Iconografia musicale in Valle d’Aosta*. Roma: Edizione Torre d’Orfeo, 1988. (*Iconografia musicale in Italia* 1).  
 Reviewed by Antonio Baldassare in *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 67–8.

LEPPERT, RICHARD.\* *Music and Image: domesticity, ideology, and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1988.  
 Reviewed by Patricia Thane in *Journal of the Royal Music Association* 116 (1991): 135–6.

\_\_\_\_\_. *The Sight of Sound: music, representation, and the history of the body*. Berkeley etc.: University of California Press, 1993.  
 Reviewed by Nancy van Deusen in *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 289–92.

LE VOT, GÉRARD, see JULLIAN, MARTINE, and GÉRARD LE VOT

LIES, ELFRIEDE. “Die musikethnologischen Bildbelege der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien und das Projekt ihrer Katalogisierung.” *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 39/40 (1990/91): 290–4.

LLORENS, JOSÉ MARÍA. “Iconografia a araldica nel fondo musicale della *Capella Giulia* del Vaticano.” *Rivista Italiana di Musicologia* 21 (1986): 236–65.

LOCHER, J. L. “‘Tombeau de Glenn Gould’: een installatie van Dick Raaijmakers.” *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 2 (1992): 42–55.  
 The installation formed part of the exhibition “Antiqua musica” in the Haags Gemeentemuseum (26.8.–29.10.1989).

LOLO, BEGOÑA. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial.” *Actas del Symposium “La Música en el Monasterio de El Escorial”*. Madrid: Ediciones Escurialenses, 1993; 343–90.  
 Contains an analysis of the painting *La Consecración...* by Claudio Coello showing the musical chapel of Carlos II: 369–74.

LOPEZ TORRIJOS, ROSA. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

LUISI, FRANCESCO. “Il motetto polifonico della

Cappella Albani in Santa Maria delle Vergini a Macerata." *Notizie da Palazzo Albani* 21 (1992): 81–6.

A reconstruction of the motet depicted in two late 16th-century frescos of winged putti holding books of music (Macerata, Santa Maria delle Vergini, Cappella Albani).

MALIARAS, NIKOS. *Die Orgel im byzantinischen Hofzeremoniell des 9. und 10. Jahrhunderts*. München: Institut für Byzantinische und Neugriechische Philologie der Universität, 1991. (*Miscellanea Byzantina Monacensis* 33).

Reviewed by Simon Harris in *Music & Letters* 74 (1993): 413–4, Rudolf Flotzinger in *Die Musikforschung* 48 (1995): 184–5, and Peter Williams in *Organ Yearbook* 25 (1995): 161–2.

MARTINEZ MIHURA, ENRIQUE. "Los músicos de un quadro de Veronese." *Scherzo* 26 (July–August 1988): 79.

MARTINEZ DE LAGOS, EUKENE. "Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona." *Príncipe de Viana* 13/197 (September–December 1992): 517–60.

Including a chapter on "Música y danza".

MARTINEZ IBAÑEZ, MARÍA ANTONIA. "Antonio Carnicer, pintor de la música." *Scherzo* 36 (July–August 1989): 32–4.

MARX, HANS JOACHIM. "Francesco Guardi's Zeremonienwerk von 1782 und Johann Adolph Hasse." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 197–206.

\_\_\_\_\_. see also HECKMANN, HARALD, MONIKA HOLL, and HANS JOACHIM MARX, (eds.)

MCCUTCHEON, MEREDITH ALICE. *Guitar and Vihuela. An annotated bibliography*. New York: Pendragon Press, 1985.

Chapter VII is entitled "Iconographies".

MCGEE, TIMOTHY J. "Misleading iconography: the case of the Adimari Wedding Cassone." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 139–57.

MELLONI, STEFANO, see VALENTINI, ANNA, and STEFANO MELLONI

MENSINK, ONNO. "Hachogane: 't gebeyer of 't Musiek van achten'." *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 2 (1992): 6–23.

An analysis of a Japanese print by Katsukawa Shunko (1743–1812), owned by the Haags Gemeentemuseum, and other prints from the Tokugawa period (17th–19th century).

MILLER, SIMON. "Instruments of desire: musical morphology in the early work of Picasso." *Musical Quarterly* 76 (1992): 442–64.

MOREAU, ANNE-LAURE. *L'incidence de la guitare dans l'oeuvre de Picasso*. Ph.D. Dissertation, Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1991.

MUNTADA, ANA, and TERESA M. SALA. "Apunts d'iconografia musical en les arts decoratives del Modernisme." *El Modernisme*. Barcelona: Olimpiada Cultural Barcelona '92, 1990; 147.

*Musiques au Louvre*. Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 1994.

MÜNCHEN, 1994. – *Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quellenüberlieferung. Aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München*. [Exhibition catalogue]. München, Bayerische Staatsbibliothek, 1994. Edited by Horst Leuchtmann and Hartmut Schaefer. Tutzting: Schneider, 1994. (*Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek* 62).

NEHENDAM, KLAUS. "Spielleute in zwei spätmittelalterlichen dänischen Wandmalereien." *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Edited by Katrin Kröll and Hugo Steger. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1994; 373–84.

NEW YORK, 1994. – *Painting and illumination in early Renaissance Florence, 1300–1450*. [Exhibition catalogue]. New York, Metropolitan Museum of Art, 1994. Edited by Laurence R. Kanter, Barbara Drake Boehm, et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

Reviewed by Zdravko Blažeković in *Music & Letters* 76 (1995): 601–4.

ORFORD, EMILY-JANE. "A history of Canadian music in the arts: paintings, prints, and drawings collection of the National Archives of Canada." *RIdIM Newsletter* 19/1 (1994): 3–17.

OTEIZA, ANGEL NAPAL, see ALONSO Y GARCIA DEL PUGAR, TOMÁS, and ANGEL NAPAL OTEIZA

\_\_\_\_\_, see ALONSO Y GARCIA DEL PUGAR, TOMÁS, ANGEL NAPAL OTEIZA, and ISABEL AINCIÓN CARIDAD

PEREZ CARRASCO, FRANCISCO JAVIER. "La iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos." *Historia* 16 196 (1992): 55–6.

\_\_\_\_\_, FRANCISCO XAVIER, and ISABEL M. FRONTÓN SIMÓN. "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva." *Historia* 16 184 (1991): 42–52.

PIZA, ANTONI, and RAMÓN ROSELLO. "The *Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*: a source of music iconography." *RIdIM Newsletter* 16/1 (Spring 1991): 30–1.

PLANER, JOHN. "Damned music: the symbolism of

## *Bibliographia*

the bagpipes in the art of Hieronymus Bosch and his followers.” *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century: Essays in honor of Gwynn McPeek*. Edited by Carmelo Comberiati and Matthew Steel. New York: Gordon and Breach, 1988; 335–53.

PORRÚA, ISABEL GRAÑÉN. “El tarot mexicano del siglo XVI.” *Gutenberg Jahrbuch* 69 (1994): 158–69.

PROCACCI, CINZIA. “Re David: simbolismo e realtà strumentale. Uno sguardo all’iconografia perugina dal XIII al XVI secolo.” *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell’opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 53–70. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

QUESADA, LUIS. “Artes plásticas. El flamenco en las.” *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Edited by José Blas Vega and Manuel Ríos Ruiz. Madrid: Cinterco, 1988; 40–63.

REINHARDT, KURT, and CHRISTIAN AHRENS. “Musikdarstellungen auf türkischen Miniaturen.” *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckerz*. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1992; 423–30.

REVILLA, FEDERICO. “Apeles Fenosa y la danza cósmica.” *Goya* 238 (January–February 1994): 194–8.

ROALES NIETO Y AZAÑÓN, AMALIA. “Escenas musicales en tres cuadros de Zurbarán.” *Homenaje al profesor Jesús Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense, 1992; 423–30.

ROBLEDO, LUIS. “The enigmatic canons of Juan del Vado (ca. 1625–1691).” *Early Music* 15/4 (November 1987): 514–9.

RODRIGUEZ SUSO, MARÍA CARMEN. “The nursing Madonna with musical angels in the iconography of the kingdom of Aragón.” *RIdM Newsletter* 12 (Spring 1987): 11–9.

\_\_\_\_\_. “Un ejemplo de iconología musical: María Lactans y los ángeles en la Cataluña bajomedieval.” *Cuadernos de Sección. Musica* 4 (1988): 7–34.

RUPPRECHT, BERNHARD. “Orpheus als Pädagoge: Nachträge zur Ikonographie von Rubens’ ‘Die Erziehung der Maria de Medici’.” *Festschrift für Hartmut Biermann*. Weinheim: VCH, 1990; 161–9. (*Acta Humaniora*).

Refutes the hypothesis that one of the depicted viol players in Rubens’ painting represents Apollo.

RUSSELL, TILDEN A. “Iconographic paths to the minuet.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 221–34.

SALA, ROGER. “Iconografía y estilo en la escuela bolera.” *Encuentro Internacional La Escuela Bolera*. Madrid: INAEM and Madrid Capital Europea de Cultura, 1992; 121–7.

SALA, TERESA M., see MUNTADA, ANA, and TERESA M. SALA

SALMEN, GABRIELE and WALTER. *Bilder zur Musikgeschichte Ostmitteleuropas*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1992. (*Musik des Ostens* 13).

SALMEN, WALTER. “Danse et ivresse dans les arts vers 1900.” *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 162–75.

\_\_\_\_\_. “Ikonographische Fragen zum Thema ‘Bauerntanz’.” *Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan*. Edited by Bernhard Habla. Tutzing: Schneider, 1993; 209–20.

\_\_\_\_\_. “Stammbuchillustrationen als musikgeschichtliche Quelle.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 235–42.

SCHMID, MANFRED HERMANN. “Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der Margarita philosophica von Gregor Reisch 1503.” *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 247–61.

SCORTECCI, DONATELLA. “Esempi di iconografia musicale nella produzione artistica e carattere cristiano nell’antichità.” *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell’opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 31–52. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

SEBASTIÁN, SANTIAGO. *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.

*Atlanta fugiens* is a book on emblems containing pictures and music. Translation of the epigrams by Pilar Pedraza; musical analysis by José María Saenz Almeida. Reviewed by Paul P. Raasveld in *Emblematica* 6/2 (1992): 381–8.

SEEBASS, TILMAN. “The power of music in Greek vase painting: reflections on the visualization of *rhythmos* (order) and *epaoide* (enchanting song).” *Imago Musicae* 8 (1991): 11–37.

SIMON, ISABEL M. FRONTON, see PEREZ CARRASCO, FRANCISCO XAVIER, and ISABEL M. FRONTON SIMON

SLIM, H. COLIN. “Images of music in three prints after Maarten van Heemskerck.” *Iconography at the Crossroads: papers from the colloquium*

sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990. Princeton (NJ): Princeton University, Department of Art and Archeology, 1993; 229–41.

Considers the iconography of the Prodigal Son and music and the *Allegory of Good and Bad Music*, 1554, as a satire on adapting secular songs for ecclesiastical music.

\_\_\_\_\_. "The musical fragments from Peter Candid's destroyed allegory of the seven liberal arts." *Essays on Italian music in the Cinquecento [Festschrift Carapetyan]*. Edited by Richard Charteris. Sidney: University of Sidney, 1990; 178–89.

SONNEMA, ROY. "Experiencing a Ruckers virginal." *Southeastern College Art Conference Review* 12 (1992): 62–8.

Studies paintings with female domestic music making at the harpsichord in the 16th and 17th centuries and examines the garden metaphor in the painted decorations of harpsichords.

SOPEÑA, FEDERICO. "Las músicas goyescas." *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987; 387–95.

STAIDI, NICO. "Musica imaginum: Representations of music and oral tradition." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 263–70.

\_\_\_\_\_, see also GUZZI, FEBO, and NICO STAIDI

STEGER, HUGO. "Der unheilige Tanz der Salome. Eine bildsemiotische Studie zum mehrfachen Schriftsinn im Hochmittelalter." *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Edited by Katrin Kröll and Hugo Steger. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1994; 131–69.

SUPPAN, WOLFGANG. "Hameln ist überall: Musik in Karikatur/Cartoon und Plakatkunst." *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 49 (1995): 41–55.

SVANBERG, JAN. "Gaukler und Blasphemiker in der gotischen Kunst Schwedens." *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Edited by Katrin Kröll and Hugo Steger. Freiburg/Breisgau: Rombach, 1994; 357–72.

TERZİOĞLU, DERİN. "The imperial circumcision festival of 1582: an interpretation." *Muqarnas* 12 (1995): 84–100.

Tokyo, 1994. – *Egaka reta sairei [Representations of ritual processions]*. [Exhibition catalogue]. Kunitachi Museum for the History of Popular

Culture, 15 Nov. – 18 Dec. 1994. Edited by Kunitachi Museum of Popular Art. Tokyo: Kunitachi Museum, 1994.

TORCHE-JULMY, MARIE-THÉRÈSE. "Images de la vie divertissante dans une maison de campagne fribourgeoise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Essai d'interprétation d'un ensemble de toiles peintes." *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 50 (1993): 45–52.

TRÖSTER, PATRICK. "Außermusikalische Aspekte des Alta-Ensembles auf Bildwerken des 15. Jahrhunderts." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 271–88.

Valencia, 1992. – *La Image de la Música en Sant Pius V.* [Exhibition catalogue]. Museo de Bellas Artes, junio–oct. 1992. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.

VALENTINI, ANNA. *La musica a Cento tra XVI e XVII secolo e l'iconografia musicale del Guercino*. Bologna: Tipografia F. D., 1991. (Quadrini Centesi 7).

Publication of a degree dissertation, University of Bologna, 1989–90.

\_\_\_\_\_. "La musica a Cento tra XVI e XVII secolo: testimonianze di una collaborazione tra le arti." *La cappella musicale nell'Italia della controriforma: Atti di Convegno, Cento, 1989*. Firenze: Olschki, 1993; 371–4.

\_\_\_\_\_, and STEFANO MELLONI. "Il Guercino e la camera della musica di Casa Pannini a Cento." *Studi Musicali* 21 (1991): 35–60.

Valladolid, 1991. – *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*. [Exhibition catalogue]. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1991.

With iconographical references.

VAN SCHAIK, MARTIN. "Die Bedeutung des 'Princeton Index of Christian Art' für die Musikikonographie des Mittelalters." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 243–6.

VILLANUEVA, CARLOS. "El Pórtico de la Gloria: el ideal sonoro de una época." *Ritmo* 594 (December 1988): 27–31.

Waterslooh, 1990/91. – *Cäcilia und David, Patrone der Musik*. [Exhibition catalogue]. Waterslooh, Museum Abtei Liesborn, 8 Okt. 1990 – 14 Jan. 1991. Wasendorf: Kreisdirektion.

WELLES, ELIZABETH. "Orpheus and Arion as symbols of music in Andrea Mantegna's decorations for the Camera degli Sposi, Mantua." *Studies in Iconography* 13 (1990): 113–44.

## Bibliographia

XAVIER, FRANCISCO, see PEREZ CARRASCO, FRANCISCO XAVIER, and ISABEL M. FRONTON SIMON

ZALDÍVAR, ALVARO, see CALAHORRA MARTINEZ, PEDRO, JESÚS LACASTA, and ALVARO ZALDÍVAR

### C) PORTRAIT ICONOGRAPHY

AGUEDA VILLAR, MERCEDES. "Iconografía de Domenico Scarlatti." *Catálogo general de las exposiciones Domenico Scarlatti en España.* [Exhibition catalogue]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985; 372–3.

*Autographen und Portraits von Musikern.* [Trade Catalogue]. Basel: Erasmushaus – Haus der Bücher AG, n.d. (*Erasmushaus-Kataloge* 885).

BIANCHI, LINO, and GIANCARLO ROSTIROLA, (eds.). *Iconografia palestriniana: Giovanni Pierluigi da Palestrina, immagini e documenti del suo tempo.* Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994.

BOUTON, ANNE-NOËLLE, and FLORENCE GÉTREAUX. "Un portrait présumé d'Hélène de Montgeroult dans l'ancienne collection d'A. P. de Mirimonde." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 68–75.

CAMIZ, FRANCA TRINCHIERI. "La bella cantatrice: i ritratti di Leonardo Barone e Barbara Strozzi a confronto." *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento: Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 13–15 Dicembre 1993.* Edited by Francesco Passadore, Francesco Rossi, et al. Venezia: Edizioni Fondazione Levi; 285–94.

COLI, REMIGIO. *Luigi Boccherini.* Lucca: M. Pacini Fazzi, 1988.

Contains notes on an alleged portrait of Boccherini in Goya's *La familia del infante D. Luis* (1784).

DE RIQUER, MARTIN. *Vidas y retratos de trovadores.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1995.

ERMEN, REINHARD. "Versuch über Mozart. Überlegungen zu einer Arbeit von Joseph Kosuth." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 65–72.

GÉTREAUX, FLORENCE. "Berlioz et Paganini: un double hommage." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 182–6.

Discusses a painting showing Berlioz together with Paganini, who congratulates the composer on *Harold en Italie*.

—. "Collectionneurs d'instruments anciens et ensembles de musique ancienne en France (1850–1950)." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 73–82.

Photos and pictures of collectors of instruments with their objects.

—. "Images du patrimoine: collectionneurs d'instruments anciens et ensembles de musique ancienne en France (1850–1950)." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 34–47.

—. "Une harpiste au Concert Spirituel. Mlle Schenker en mai 1765." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 178–81.

—, see also BOUTON, ANNE-NOËLLE, and FLORENCE GÉTREAUX

GROOS, ULRIKE. "Johann Georg Rudolphi (1633–1693) zugeschr.: Anna Maria Magdalena von Fürstenberg als Muse Terpsichore, 1676." *Westfälisches Landesmuseum: Das Kunstwerk des Monats* (Sept. 1995): 4 pages.

GUIDOBALDI, NICOLETTA. "Non un semplice ritratto: Marcantonio Pasqualini, Apollo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino.* Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 137–50. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

HEARTZ, DANIEL. "Portrait of a Primo Uomo: Carlo Scalzi in Venice ca. 1740." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 133–45.

JÜRGENSEN, KNUD ARNE. "Bournonville in photographs: photography as a source in ballet history." *RIdM Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 53–7.

KLOSS, WILLIAM, and CHARLES TIMBRELL. "Two portraits of Henri Herz by the Devéria brothers." *Bulletin – Museum of Art and Archeology, The University of Michigan* 9 (1989–91): 48–57.

LOWERRE, KATHRYN. "Beauty, talent, virtue, and charm: portraits of two of Handel's sopranos." *Imago Musicae* 9–12 (1992–95): 205–44.

OVERHILL, DAPHNE. "Un concert intime: Alexis Contant and Georges Deflosse." *RIdM Newsletter* 19/1 (1994): 18–24.

Discusses the painting *Un concert intime* representing domestic music making in the house of the French-Canadian composer Alexis Contant (1858–1918) by Georges Deflosse (1869–1939).

RÉBILLON-MAURIN, MICHÈLE. "Jean Roller, portraitiste, et la manufacture de piano Roller & Blanchet." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 112–49.

ROSTIROLA, GIANCARLO, see BIANCHI, LINO, and GIANCARLO ROSTIROLA, (eds.)

SOREL, PHILIPPE. "Le ‘Musée Dantan’, charges et portraits des musiciens." *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 48–67.

The oeuvre of the French sculptor Dantan Jeune (1800–69) includes many portraits of musicians.

STEBLIN, RITA. *Ein unbekanntes frühes Schubert-Porträt? Franz Schubert und der Maler Josef Abel*. Tutzing: Schneider, 1992.

TIMBRELL, CHARLES, see KLOSS, WILLIAM, and CHARLES TIMBRELL

VALVERDE MADRID, JOSÉ. "Goya y Boccherini en la corte de Don Luis de Borbón." *Actas del congreso “El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII”, Aranjuez, 27–29 April, 1987*. Madrid: Comunidad de Madrid – Consejería de Cultura, 1989; 793–802.

Goya and Boccherini were both employed at the court of the Spanish Infante Don Luis de Bourbon. One product of their relationship is an alleged portrait of Boccherini by Goya.

VIALE FERRERO, MERCEDES. "Un ritratto di Salvatore Vigano e Maria Medina." *Max Lütolf zum 60. Geburtstag. Festschrift*. Edited by Bernhard Hansartner and Urs Fischer. Basel: Wiese, 1994; 259–62.

WEBER, SOLVEIG. *Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults*. Mainz etc.: Schott, 1993.

WEHNERT, MARTIN. "Das Persönlichkeitsbild des Musikers als ikonographisches Problem – andeutungsweise dargestellt am Beispiel Carl Maria von Weber." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 297–308.

YERBA, JOAN-LLUIS DE. "Els compositors en els ex-libris musicals." *Revista Musical Catalana* 21–22 (July–August 1986): 5–6.

## D) ORGANOLOGY

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL ROSARIO. "Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca." *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor*

*al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990; 43–53.

\_\_\_\_\_. "Las liras prehistóricas de Luna (Zaragoza) y de Saint-Symphorien de Paule (Bretaña), testimonios de una misma tipología en el Bronce final y en La Tène." *Archaeologia Musicalis* 1/2 (1989/90): 134–8.

\_\_\_\_\_, and GUILLERMO ROSSELLO. "Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV)." *Revista de Musicología* 12/2 (1989): 411–21.

Includes a comparison of drums found in archeological excavations near Granada with contemporary pictorial evidence.

BALLESTER I GIBERT, JORDI. *Iconografía musical a la Corona d’Aragó (1350–1500): els cordófons representats en la pintura sobre taula: catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.

BEC, PIERRE. *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du moyen âge (XI<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Klincksieck, 1992.

Reviewed by Bernard Ravenel in *Cahiers de civilisation médiévale* 37 (1994): 271–3, and Carlos González in *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 197–8.

BENZI, ALESSANDRO. "Le forme alternative dei crotali nella Grecia antica." *Rivista Italiana di Musicologia* 27 (1992): 3–23.

BORDAS, CRISTINA. "Origen y evolución del arpa de dos órdenes." *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 5/2 (1989): 85–117.

BOSMANS, WIM. *Eenhandsfluit en trom in de Lage Landen/The Pipe and Tabor in the Low Countries*. Peer: Alamire, 1991.

Reviewed by Joan Rimmer in *Music & Letters* 73 (1992): 433–6.

BRAUCHLI, BERNHARD. "Aspects of early keyboard technique: hand and finger positions, as seen in early treatises and iconographical documents." *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990; 483–563.

Reprint in *Journal of the American Musical Instruments Society* 18 (1992): 62–102; 20 (1994): 90–110.

BRUGNOLO, KATIA, and TOMMASO CEVESE. *Harmonia: strumenti musicali nell’arte figurativa vincentina*. Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti, 1993.

BUCHLER, ALFRED. "‘Olifan’, ‘Graisles’, ‘Buisines’, and ‘Taburs’: the music of war and the

## Bibliographia

structure and dating of the Oxford "Roland"." *Olifant* 17 (1992): 145–67.

BURZIK, MONIKA. *Quellenstudien zu europäischen Zupfinstrumentenformen: Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung*. Kassel: Bosse, 1995. (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 187).

BYRNE, MAURICE. "The Jordanus fragments and the 40° angular lyre." *Galpin Society Journal* 46 (1993): 3–25.

Concerns a 6th-century B.C. lyre and comparative pictorial material from the Near East.

CARBONELL, XAVIER. "Els instruments musicals del Betlem de l'Església de la Sang." *Estudis Balèarics* 20 (1986): 23–36.

CASTALDO, DANIELA. "Rappresentazioni dei kym-bala nella ceramica attica." *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 39–48.

CASTELO RUANO, RAQUEL. "La música en la antigüedad hispana. 1. El aulos y diaulos." *Boletín de la Asociación Española des Amigos de Arqueología* 26 (1989): 9–18.

CEVESE, TOMMASO, see BRUGNOLO, KATIA, and TOMMASO CEVESE

CID CEBRIAN, JOSÉ RAMÓN, see JAMBRINA REAL, ALBERTO, and JOSÉ RAMÓN CID CEBRIAN

CORONA ALCALDE, ANTONIO. "La vihuela et la guitare." *Instruments de musique espagnols du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. [Exhibition catalogue]. Brussels: Général de Banque, 1985; 73–95.

DE LA TORRE, ALVARO, see GONZALVO VAL, MARÍA PILAR, and ALVARO DE LA TORRE

DUMOULIN, DOROTHEE. "Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument." *Archiv für Musikwissenschaft* 49 (1992): 225–57.

FALCON MØLLER, DORTHE. "Do Danish medieval mural paintings with musical motifs say something about medieval instruments?" *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 49–52.

FALKENHAUSEN, LOTHAR VON. *Suspended Music: chime-bells in the culture of bronze-age China*. Berkeley: University of California Press, 1993.

FERRI, WALTER, see GAI, VINICIO, and WALTER FERRI

GAI, VINICIO, and WALTER FERRI. "Appunti sulle trombe raffigurate nel "Giudizio Universale" del Beato Angelico." *Studi in onore di Giulio Cattin*. Edited by Francesco Luisi. Roma: Torre d'Orfeo, 1990; 43–75.

GONZALVO VAL, MARÍA PILAR, and ALVARO DE LA TORRE. "Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos." *Revista de Folklore* 109 (1990): 3–13.

HANCHET, JOHN. "Chalemies et Bassons." *Instruments de musique espagnols du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. [Exhibition catalogue]. Brussels: Général de Banque, 1985; 93–100.

HOEPRICH, ERIC. "The earliest paintings of the clarinet." *Early Music* 23/2 (May 1995): 258–67.

JAMBRINA REAL, ALBERTO, and JOSÉ RAMÓN CID CEBRIAN. *La Gaita y el Tamboril*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1989. "Iconografía culta localizada en la zona de estudio": 35–8.

JENSEN, SVERRE. "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado." *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1988; 119–72. (*Col. Cuadernos de Música en Compostela*).

KAROMATOV, FAISOULLA. "Gefäß- und Längsflöten in der Ikonographie Mittelasiens." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (Musikalische Ikonographie) (1994): 193–6.

KENYON DE PASCUAL, BERYL. "The Guadalupe angel musicians." *Early Music* 14/4 (November 1986): 541–3.

\_\_\_\_\_. "A late sixteenth-century portrayal of the jointed dulcian." *Galpin Society Journal* 43 (1990): 150–3.

\_\_\_\_\_. "Painting of a child with an accordion by Prosper Dumortier." *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 64–6.

KOS, KORALJKA. "Representations of the gusle in 19th-century visual arts." *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 58–63.

KRAMER, KURT. "Die Glocke in der bildenden Kunst. Teil II: Die Glocke und die Musik." *Münster (München)* 45 (1992): 293–9.

LAWTON, THOMAS, (ed.). *New Perspectives on Chu Culture during the Eastern Zha Period*. Washington (DC) and Princeton (NJ): Smithsonian Institution and Princeton University Press, 1991. Reviewed by Joseph Lam in *Ethnomusicology* 37 (1993): 117–20.

LEPORE, LUCIA. "Il sistro italico: strumento, attributo, oggetto di culto." *Imago Musicae* 8 (1991): 95–108.

LIMBERG, GABRIELE. "Flauti dolci" und "pifferari": Bemerkungen zur Ikonographie der Blockflöte in der Renaissance." *Tibia* 1992 (17): 117–24.

LUENGO, FRANCISCO. "Los instrumentos del Pórtico." *El Pórtico de Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1988; 75–117. (*Col. Cuadernos de Música en Compostela*).

MARSHALL, KIMBERLY.\* *Iconographical Evidence for the Late Medieval Organ in French, Flemish, and English Manuscripts*. New York: Garland, 1989.

Reviewed by Hélène La Rue in *Galpin Society Journal* 46 (1993): 212–3, and by Peter Williams in *Organ Yearbook* 21 (1990): 141–2.

\_\_\_\_\_. "The organ in 14th-century Spain." *Early Music* 20/4 (November 1992): 549–60.

MATOUSEK, LUKÁS. "Regional signs of medieval musical instruments." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 207–11.

An attempt to localize the place of origin of musical instruments in medieval pictures.

MAY, FRIEDRICH WILHELM. "Das Klavier in der Graphik des 20. Jahrhunderts." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 213–20.

McGOWAN, KEITH. "The world of the early sackbut player: flat or round?" *Early Music* 22/3 (August 1994): 441–68.

MEDINA ÁLVAREZ, ANGEL. "La música medieval en Asturias." *Orígenes, Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII–XV*. [Exhibition catalogue]. Oviedo, 1993; 313–22.

NAVARRO, ANTONIO, see REY, JUAN JOSÉ, and ANTONIO NAVARRO

NORDQUIST, GULLÖG C. "The salpinx as an instrument of Eros and Dionysus." *Imago Musicae* 8 (1991): 61–72.

OTTE, MARCEL, (ed.). "Sons originels": préhistoire de la musique. Liège: Université de Liège, 1994. (*Etudes et recherches archéologiques de l'Université de Liège* 61).

Reviewed by Ann Buckley in *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (Fall 1995): 68–72.

PASSANA, PETER. "A second miracle at Cana: recent musical discoveries in Veronese's 'Wedding feast'." *Historical Brass Society Journal* 6 (1994): 11–24.

PILAR, MARÍA, see GONZALVO VAL, MARÍA PILAR, and ALVARO DE LA TORRE

POULTON, DIANA. "The early history of the lute." *Journal of the Lute Society of America* 20–21 (1987–88): 1–21.

PROCACCI, CINZIA. "I binomi strumentali in due dipinti del primo Cinquecento perugino." *Esercizi. Musica e Spettacolo* 10/1 (1991): 9–14.

QUIJERA PEREZ, JOSÉ ANTONIO. "Anotaciones sobre el carácter itifofálico de algunas coreografías riojanas." *Revista de Folklore* 117 (1990): 93–6.

The starting point of this essay is a cave painting in Cogull (Lérida).

RASMUSSEN, MARY. "The case of the flutes in Holbein's 'The Ambassadors'." *Early Music* 23/1 (February 1995): 114–23.

RAULT, CHRISTIAN. *L'organistrum. Les origines de la vieille à roue*. Paris: Aux Amateurs des Livres, 1985.

REY, JUAN JOSÉ. "Les instruments de musique de l'Espagne médiévale." *Instruments de musique espagnols du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. [Exhibition catalogue]. Brussels: Général de Banque, 1985; 31–44.

\_\_\_\_\_, and ANTONIO NAVARRO. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y laúdes españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Reviewed by Cristina Bordas in *Musique-Images-Instruments* 1 (1995): 205–7.

ROSSELLO, GUILLERMO, see ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL ROSARIO, and GUILLERMO ROSSELLO

SAURA, JOAQUÍN. *Una invención organológica de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993.

SCHECHTER, JOHN M.\* *The Indispensable Harp: historical development, modern roles, configurations and performance practices in Ecuador and Latin America*. Kent (OH) and London: Kent State University Press, 1992.

Reviewed by Raúl R. Romero in *World of Music* 36/3 (1994): 100–3.

SCHNEIDER, MANFRED. "Bemerkungen zu den Ringelstöcken in den Weihnachtskrippen aus Tirol." *Festgabe für Erich Egg zum 65. Geburtstag*. Innsbruck, 1985: 95–113.

SPERANZA, GAETANO. "Un olifante sapi-portoghese in un museo napoletano." *Critica d'Arte* 55 (1990): 123–5.

TIELLA, MARCO. "Iconografia di strumenti musicali in Trentino." *Musica e società nella storia trentina*. Edited by Rossana Dalmonte. Trento: Edizioni U.C.T., 1994; 389–436.

TORRES, JACINTO. "Interpretación organológica de la miniatura del folio 201v del códice b.I.2 escurialense." *Revista de Musicología* 10/1 (1987): 117–35.

## Bibliographia

VAN DE POL, WIJNAND. "Casse e prospetti di organi cinquecenteschi in Umbria." *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: studi in onore di Massimo Bogianckino*. Edited by Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, et al. Firenze: Olschki, 1993; 109–14. (*Historiae Musicae Cultores* 70).

VAN SCHAIK, MARTIN, (ed.). *Aspects of the Historical Harp. Proceedings of the International Historical Harp Symposium, Utrecht 1992*. Utrecht: STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), 1992.

---

\_\_\_\_\_. \* *The Harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*. Amsterdam etc.: Rodopi, 1992.  
Reviewed by Linda Simonson in *Journal of the American Musical Instrument Society* 17 (1991): 152–6.

VELLEKOOP, KEES. "Die Symbolik der mittelalterlichen Orgel." *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (*Musikalische Ikonographie*) (1994): 289–95.

VICENTE DELGADO, ALFONSO DE. *Iconografía de las cajas de órgano españolas (siglos XV–XVIII)*. Ph. D. Dissertation, Universidad Autónoma Madrid, 1987.

E) DEPICTIONS ON MUSICAL INSTRUMENTS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL ROSARIO. "El órgano de la ermita de las Angustias en La Palma." *El Museo Canario* 48 (1988–1989–1990–1991): 211–25.

McGEARY, THOMAS. "Giovanni Paolo Lomazzo on the decoration of organs and musical instruments." *Organ Yearbook* 25 (1995): 33–48.

SONNEMA, ROY. "Experiencing a Ruckers virginal." *Southeastern College Art Conference Review* 12 (1992): 62–8.  
Studies paintings with female domestic music making at the harpsichord in the 16th and 17th centuries and examines the garden metaphor in the painted decorations of harpsichords.

TORRE, BARBARA. "Alcune note su uno sconosciuto ritratto di musicista del XVI secolo." *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1994): 7–26.

## Directions to Contributors

The purpose of *Imago Musicae* is the publication of original articles on the representation of music in the visual arts and the relation between music and art. The official languages are English, German, and French; Italian and Spanish are possible too.

**Manuscripts.** All material should be typed double-spaced with wide margins. Footnotes, bibliography, list of illustrations, musical examples, etc. should be typed (double-spaced) on separate sheets. To preserve anonymity during the refereeing process the author's name and full address should appear only on the cover sheet together with the title. The layout allows for main text with footnotes, and excursuses (*in petit*) without footnotes. Quotations in non-modern languages should be given in their original form in the main text with translation in a footnote. Modern language quotations are given in the main text without translation.

**Bibliographic references** should conform to the *Chicago Manual of Style* (chapter 16). References to publications, including the first reference, should take the short form showing the author's family name, the date of publication, and the page number(s), e.g. Bowles 1977: 149, or Winkler 1913: 277–8. At the end of the article, on separate sheets a bibliography should be given with the full form of these references, e.g.

Bowles, Edmund A.

1977     *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (*Musikgeschichte in Bildern* vol. 1, fasc. 8)

Winkler, Friedrich

1913     “Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit.” *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6: 271–80.

**Illustrations.** The photographs must be of the highest quality and taken directly from the original, but if that is impossible must be of quality as if they were. They should be printed on high gloss paper, and no smaller than 13 x 18 cm. Except for photos from woodcuts and engravings (where high contrast is preferable) the prints should be made from continuous-tone negatives. Drawings should be in black ink on white drawing paper. It is the author's responsibility to obtain permission to reproduce material. Each photograph must be numbered consecutively on the back and include the author's address (do not use ballpoint).

The captions (typed double-spaced on a separate “List of Illustrations”) should be brief, e.g.

1. Tintoretto, *Musizierende Frauen*. Dresden, Gemäldegalerie (destroyed). – Photo: Alinari-Viollet
2. Drawing of the outside of shaman drum. – Photo: after Clements 1890: II, 2, pl. V

**Submission.** The manuscript should initially be submitted in triplicate (in duplicate from overseas), together with good photocopies of the illustrations. The final version of accepted articles should, wherever possible, be submitted on floppy-disk (MS-DOS Wordperfect) together with a print-out and with photographs.

## Hinweise für Autoren

*Imago Musicae* dient der Veröffentlichung von musik- und kunstwissenschaftlichen Originalartikeln über die Darstellung der Musik in der bildenden Kunst und die Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst. Die offiziellen Sprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch; Italienisch und Spanisch sind möglich.

Das ganze **Manuskript** soll mit doppeltem Zeilenabstand und breiten Rändern getippt sein. Fußnoten, Bibliographie, Liste der Abbildungen, Notenbeispiele etc. gehören auf getrennte Blätter (ebenfalls mit doppeltem Zeilenabstand getippt). Zur Gewährleistung der Anonymität während der Beurteilung durch Gutachter soll der Name und die Adresse des Autors nur auf einem Vorsatzblatt zusammen mit dem Titel erscheinen. Die Aufsätze können aufgegliedert werden in den Haupttext mit Fußnoten und in Exkurse (die in kleinerem Druck erscheinen) ohne Fußnoten. Schwerverständliche Zitate in nicht-modernen Sprachen werden im Text im originalen Wortlaut gebracht und in einer Fußnote übersetzt.

Die **Zitierweise** richtet sich nach dem *Chicago Manual of Style* (Kapitel 16). Nachweise erfolgen in Kurzform bestehend aus dem Geschlechtsnamen des Autors, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl, z.B. Bowles 1977: 149, oder Winkler 1913: 277–8. Am Ende des Aufsatzes folgt auf Separatblättern die Bibliographie mit den vollständigen Literaturangaben, z.B.

Bowles, Edmund A.

1977 *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (*Musikgeschichte in Bildern* Bd. 3, Lfg. 8)

Winkler, Friedrich

1913 “Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit.” *Monatshefte für Kunsthistorie* 6: 271–80.

**Abbildungen.** Wir bitten Sie dringend, nur erstklassige direkt vom Original aufgenommene Photos zu schicken, auf Hochglanzpapier abgezogen und im Format 13 × 18 oder größer. Außer bei Aufnahmen von Holzschnitten und Kupferstichen, wo sich Photos mit hartem Kontrast besser eignen, sind Abzüge von Halbtönern zu verwenden. Zeichnungen müssen in schwarzer Tusche auf Zeichenpapier ausgeführt sein. Das Einholen der Abdrucksrechte ist Sache des Autors. Die Photos sollen auf der Rückseite durchgehend numeriert sein und den Namen und die Adresse des Autors enthalten (ja nicht Kugelschreiber verwenden!). Die Bildlegenden sollen möglichst knapp sein und auf einem getrennten Blatt mit doppeltem Zeilenabstand stehen, z. B.

1. Tintoretto, *Musizierende Frauen*. Dresden, Gemäldegalerie (zerstört). – Photo: Alinari-Viollet
2. Zeichnung auf der Außenseite einer Schamanentrommel. – Photo nach Clements 1890: II, 2, Tf. V

**Procedere.** Das Manuskript soll vorerst in dreifacher Ausführung (bei Autoren aus Übersee in zweifacher Ausführung) zusammen mit guten Photokopien der Abbildungen eingesandt werden. Die endgültige Fassung sollte wenn möglich auf Diskette (MS-DOS Wordperfect) eingesandt werden zusammen mit einem Ausdruck und den Originalphotos.

### **Auctores**

Prof. Lynn Matluck Brooks, Department of Theatre, Dance & Film, Franklin & Marshall College, PO Box 3003, Lancaster, PA 17604-3003, U.S.A.

Dr. Luc Charles-Dominique, Conservatoire occitan, Espace St-Cyprien, 1, rue J-Darre, Boîte postale 3011, F-31024 Toulouse Cedex, France

Alicia González de Buitrago, Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Pza. de la Universidad, E-47002 Valladolid, España

Dr. Christopher F. Laferl, Institut für Romanistik, Universität Wien, Universitätscampus AAKH, Garnisongasse 13, Hof 8, A-1090 Wien, Austria

Prof. Dr. Helmut Loos, Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft, Technische Universität Chemnitz-Zwickau, D-09107 Chemnitz, Deutschland

Dr. Andrea Sommer-Mathis, Kommission für Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sonnenfelsgasse 19, A-1010 Wien, Austria

Barbara Sparti, via Sant'Onofrio, 24A, I-00165 Roma, Italia

Dr. Daniel Tércio Ramos Guimarães, R. Prof. Luis R. Santos, bl. 7-1G, P-1600 Lisboa, Portugal

\*

Prof. Dr. Tilman Seebaß, Editor IMAGO MUSICAE, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Karl-Schönherr-Str. 3, A-6020 Innsbruck, Austria; Fax: +43/512/507-2992, e-mail: musikwissenschaft-c619@uibk.ac.at



**I 1984**

BARRY S. BROOK, *In memoriam Emanuel Winternitz; Emanuel Winternitz – Books, articles, and reviews since 1940* (compiled by Robert Estrine)

REINHOLD HAMMERSTEIN, *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*

JAMES W. MCKINNON, *The fifteen temple steps and the Gradual psalms*

H. COLIN SLIM, *Paintings of lady concerts and the transmission of "Jouissance vous donneray"*

JANE R. STEVENS, *Hands, music, and meaning in some seventeenth-century Dutch paintings*

DANIEL HEARTZ, *Portrait of a court musician: Gaetano Pugnani of Turin*

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Max Klinger's Verhältnis zur Musik*

BO LAWERGREN, *The cylinder kithara in Etruria, Greece, and Anatolia*

ARNOLD PERRIS, *Padmasambhava's Paradise. Iconographical and organological remarks on a Tibetan ritual painting*

HOWARD MAYER BROWN, *Catalogus. A corpus of Trecento pictures with musical subject matter, Part I*

*Bibliographia 1975–1981*

ISBN 88-7096-028-8

Lit. 90 000

**II 1985**

DAVID GRAMIT, *The music paintings of the Cappella Palatina in Palermo*

RICHARD D. LEPPERT, *Men, women, and music at home: the influence of cultural values on musical life in eighteenth-century England*

PIERLUIGI PETROBELLINI, *On "reading" musical caricatures: some Italian examples*

ADRIAN VICKERS, *The realm of the senses: images of the court music of pre-colonial Bali*

HOWARD MAYER BROWN, *Catalogus. A corpus of Trecento pictures with musical subject matter, Part I, Instalment 2*

*Bibliographia 1981–1983*

ISBN 88-7096-029-3

Lit. 90 000

**III 1986**

MONIKA HOLL, *"Der Musica Triumph". Ein Bilddokument von 1607 zur Musikauffassung des Humanismus in Deutschland*

DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM, *Kithara und Aulos im Streit. Zur ikonographischen Deutung des Freskos "L'Investitura a Cavaliere di San Martino" von Simone Martini*

STEPHEN KEYL, *Pieter Saenredam and the organ: a study of three images*

DALE A. OLSEN, *The flutes of El Dorado: musical effigy figurines of the Tairona*

HOWARD MAYER BROWN, *Catalogus. A corpus of Trecento pictures with musical subject matter, Part I, Instalment 3*

*Bibliographia 1983–1985*

ISBN 88-7096-030-7

Lit. 90 000

**IV 1987 – In memoriam Geneviève Thibault de Chambure (1902– 1975).** De l'image à l'objet. La méthode critique en iconographie musicale (Colloque international. Paris, Collège de France, 4–7 septembre 1985) *Avant-propos*

JACQUES THUILLIER, *Présentation*

JOSIANE BRAN-RICCI, *Geneviève Thibault de Chambure: Du Musée Instrumental au Centre d'Iconographie Musicale du Centre National de la Recherche Scientifique*

Première Partie: De l'image à l'idée musicale

NICOLE SEVESTRE, *Quelques documents d'iconographie musicale médiévale: l'image et l'école autour de l'an mil*

TILMAN SEEBASS, *Deux analyses iconographiques (1924 et 1985). Un hommage à la Comtesse de Chambure*

H. COLIN SLIM, *Tintoretto's "Music-making women" at Dresden*

Deuxième Partie: De l'image à la vie musicale

IRENE MAMCZARZ, *Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIIe au XVIIIe siècle*

WALTER SALMEN, *L'iconographie des lieux de la danse et de son accompagnement musical avant 1600*

CATHERINE HOMO-LECHNER, *De l'usage de la cornemuse dans les banquets: quelques exemples du XIVe au XVIe siècle*

CLAUDIE MARCEL-DUBOIS, *Le triangle et ses représentations comme signe social et culturel*

CATHERINE MASSIP, *Les personnages musiciens dans les gravures de mode parisiennes de la fin du XVIIe siècle: intérêt et limites d'un genre iconographique*

GABRIELE BUSCH-SALMEN, *Musikerwohnungen des 19. Jahrhunderts als ikonographische Quelle*

Troisième Partie: De l'image au musicien

NANIE BRIDGMAN, *Portraits de musiciens: le dernier avatar de Monteverdi*

DANIELE PISTONE, *Photographie et musique à Paris avant la Première Guerre mondiale: bilans et perspectives de recherche. Avec un index alphabétique des portraits reproduits dans "Musica" (1902–1914)*

Quatrième Partie: De l'image à l'instrument

WERNER BACHMANN, *Ensemblemusizieren im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Ein Vergleich der Bildquellen und der Instrumentenfunde*

ZOLTAN FALVY, *Angel musicians on a fourteenth-century French reliquary*

JOEL DUGOT, *Parcours, détours et pièges*

ELENA FERRARI-BARASSI, *La peinture dans l'Italie du nord pendant la renaissance: problèmes d'investigation organologique*

PIERRE ABONDANCE, *Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet*

SYLVETTE MILLIOT, *Heurs et malheurs de l'iconographie musicale: les instruments de musique dans les natures mortes de Baschenis*

FLORENCE GÉTREAU, *Watteau et sa génération: contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux*

PIERRE JAQUIER, *Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée*

JOSIANE BRAN-RICCI, *La flûte traversière chez Diderot. Tentative d'investigation à travers l'"Encyclopédie"*

TILDEN A. RUSSEL, *The development of the cello endpin*

BARRY S. BROOK, *Musical iconography: recent strides, future goals.*

ISBN 88-7096-031-5

Lit. 90 000

## v 1988

ELIZABETH C. TEVIOTDALE, *The filiation of the music illustrations in a Boethius in Milan and in the Piacenza "Codice magno"*

MARTIN VAN SCHAIK, *The cymbala in Psalm 80 initials: a symbolic interpretation*

FRANCA TRINCHIERI CAMIZ, *Augustinian musical education and redemption in the fifteenth-century Caracciolo del Sole chapel, Naples*

ALEXANDRA GOULAKI VOUTIRA, *Die musizierenden Engel des Genter Altars*

NICO STAITI, *Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle 'Adorazioni dei pastori' siciliane*

KORALJKA KOS, *Osten und Westen in der Feld- und Militärmusik an der türkischen Grenze*

MARK SLOBIN, *Icons of ethnicity: pictorial themes in commercial Euro-American music*

ERNST EMSHEIMER, *On the ergology and symbolism of a Shaman drum of the Khakass*

HOWARD MAYER BROWN, *Catalogus. A corpus of Trecento pictures with musical subject matter, Part I, Instalment 4*

*Bibliographia 1985–1987*

ISBN 88–7096–032–3

Lit. 90 000

## VI 1989

GEORGE DIMITRI SAWA, *The differing worlds of the music illuminator and the music historian in Islamic mediaeval manu-scripts*

MARGARETH BOYER OWENS, *The image of King David in prayer in fifteenth-century Books of Hours*

DAVID J. BUCH, *The coordination of text, Illustration, and music in a seventeenth-century lute manuscript: 'La rhétorique des dieux'*

OWEN JANDER, *The Radoux portrait of Beethoven's grandfather: its symbolic message*

ANCA FLOREA, *Music in Carol Popp de Szathmary's painting*

MONIKA FINK, *Kompositionen nach Bildern von Arnold Böcklin*

EDITH BALAS, *Brancusi and Bartók: a parallel*

*Bibliographia 1987–1989*

ISBN 88–7096–025–0

Lit. 90 000

## VII 1990

FEBO GUIZZI, *Visual message and music in cultures with oral tradition*

MAURIZIO DELLA PORTA – EZIO GENOVESI, *The figure of the shepherd-musician from the late Middle Ages to the Renaissance: some iconographical examples from Central Italy*

NICOLETTA GUIDOBALDI, *Images of music in the Cesare Ripa's Iconologia*

NICO STAITI, *Satyrs and shepherds: musical instruments within mythological and sylvan scenes in Italian art*

FEBO GUIZZI, *The sounds of Povertà Contenta: cityscape, landscape, sound-scape, and musical portraiture in Italian paintings of the 17th and 18th centuries*

TILMAN SEEBASS, *Idyllic Arcadia and Italian musical reality: experiences of German writers and artists (1770–1835)*

ALEXANDRA GOULAKI-VOUTIRA, *Neugriechischer Tanz und Musik aus europäischer Sicht*

*Bibliographia 1989–1990*

ISBN 88–7096–069–2

Lit. 90 000

## VIII 1991

TILMAN SEEBASS, *The power of music in Greek vase painting: reflections on the visualisation of rhythmos (order) and epaoeidē (enchanting song)*

LUIGI BESCHI, *Mousikè Téchne e Thánatos: l'immagine della musica sulle lekythoi funerarie attiche a fondo bianco*

GULLÖG C. NORDQUIST, *The salpinx as an instrument of Eros and Dionysus*

ALEXANDRA GOULAKI VOUTIRA, *Observations about domestic music making in vase paintings of the fifth century B.C.*

LUCIA LEPORE, *Il sistro italico: strumento, attributo, oggetto di culto*

JOACHIM BRAUN, *Die Musikikonographie des Dionysoskultes im römischen Palästina*

ANN BUCKLEY, *Music-related imagery on early Christian insular sculpture: identification, context, function*

*Bibliographia* 1990–1991

ISBN 88–7096–057–9

Lit. 90 000

**IX/XII 1992–95**

PETER CHANG, Han Xi Zai's Night Banquet: *a silk painting from the tenth-century Nan Tang court*

FEBO GUIZZI – NICO STAITI, *Mania e musica nella pittura vascolare apula*

ALFRED BÜCHLER, *Music both high and low: Tancred of Lecce enters Palermo, 1190*

ELEONORA M. BECK, *A musical interpretation of Andrea di Bonaiuto's Allegory of the Dominican Order*

TIMOTHY J. MCGEE, *Misleading iconography: the case of the “Adimari Wedding Cassone”*

GABRIELE FRINGS, *Dosso Dossi Allegorie der Musik und die Tradition des inventor musicae in Mittelalter und Renaissance*

KATHRYN LOWERRE, *Beauty, talent, virtue, and charm: portraits of two of Handel's sopranos*

BIRGIT HEISE, *Catalogus: Darstellungen von Musik in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600; Notitia*

Recensiones: NANCY VAN DEUSEN, *Review of RICHARD LEPPERT, The Sight of Sound: music, representation, and the history of the body, Berkeley etc., 1993*; TILMAN SEEBASS, *Review of REINHOLD HAMMERSTEIN, Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik in der Musik, Tübingen etc., 1994*; MONIKA FINK, *Rezension von KURT SCHAWELKA, Quasi una Musica. Untersuchungen zum Ideal des “Musikalischen” in der Malerei ab 1800, München, 1993*; MONIKA FINK, *Rezension von KARL-HEINZ WEIDNER, Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik, Frankfurt a.M., 1994*

*Bibliographia* 1992–1993

ISBN 88–7096–109–5

Lit. 90 000





Duke University Libraries



D010139401

D010139401



DUKE LSC